STORIA DELL' ARTE

COL MEZZO DEI MONUMENTI

DALLA SUA DECADENZA NEL IV SECOLO
FINO AL SUO RISORGIMENTO NEL XVI

DI

G. B. L. G. SEROUX D' AGINCOURT

VOL.

TAVOLE D' ARCHITETTURA

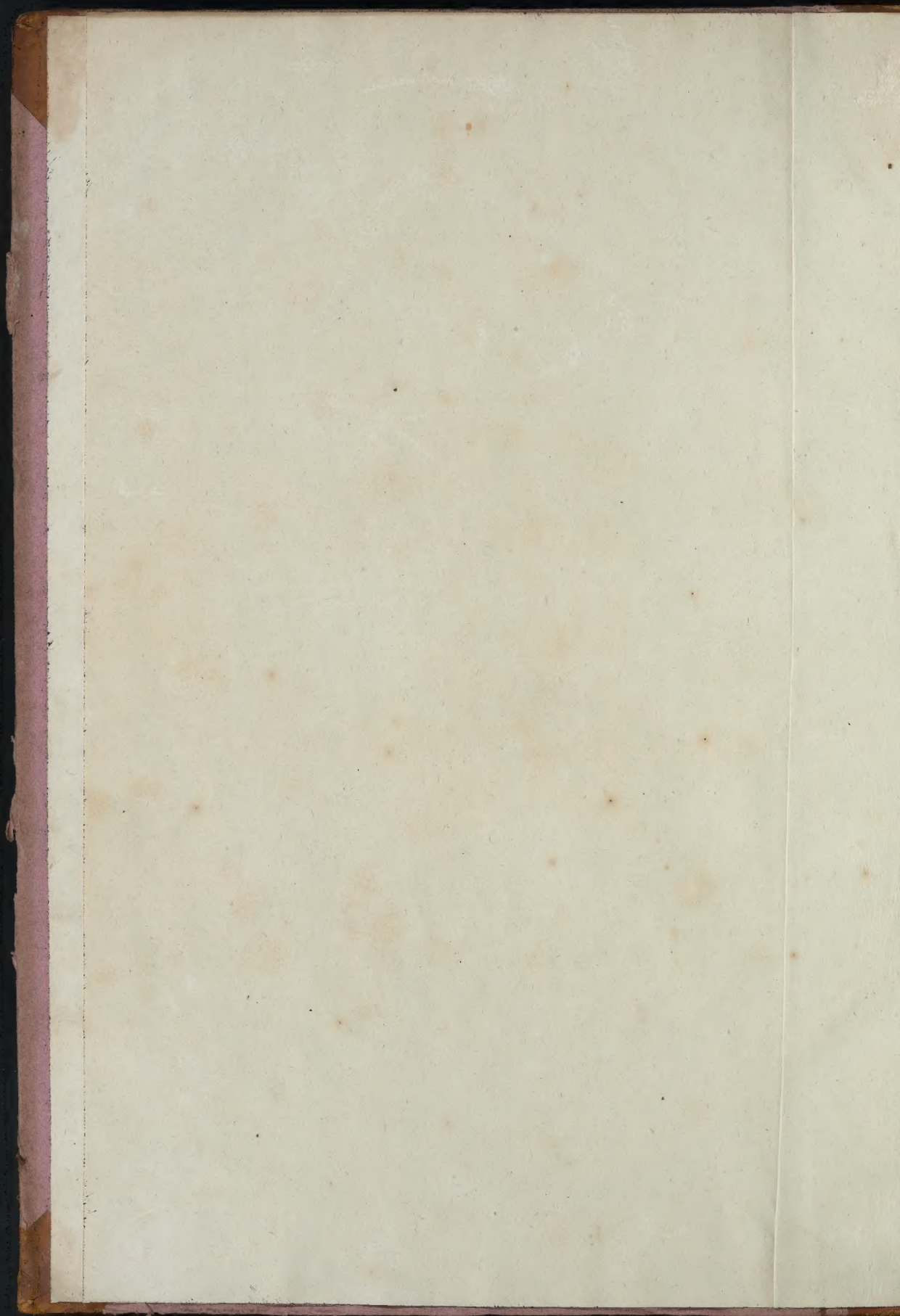
Fas. ...

Distribuzione 11.

MILANO,

PRESSO RANIERI FANFANI

TIPOGRAFO, CALCOGRAFO E NEGOZIANTE DI STAMPE

Nella Contrada de' Borsinari al civico num. 1027.

STORIA
DELL' ARTE

STORIA DELL'ARTE

COL MEZZO DEI MONUMENTI

DALLA SUA DECADENZA NEL IV SECOLO
FINO AL SUO RISORGIMENTO NEL XVI

DI

G. B. L. G. SEROUX
D'AGINCOURT

CON AGGIUNTE ITALIANE

VOL. I.

MILANO
PER RANIERI FANFANI
MDCCCXXIV.

L' EDITORE

La Storia delle Arti del disegno è il più bel monumento, che si possa innalzare alla potenza dell' umano ingegno che rapì alla natura le bellezze qua e là sparse, per unirle sulle tele e nei marmi, e nei bronzi emuli delle spiranti sembianze, e rappresentò le immagini degli abitatori del Cielo con tanta sublimità che del Cielo furono credute degne. Più non fuma l' incenso sopra le are degli Dei d' Atene e di Roma, nè più s' ode il gemere moribondo delle vittime svenate a piè dei loro Simulacri; ma la Venere de' Medici e l' Apollo di Belvedere destano ancora meraviglia, e reverenza nello spettatore che pur le riconosce quali bugiarde divinità. Chi pertanto imprende a descrivere i fasti di queste Arti, si rende benemerito dell' umano genere, mettendone in chiaro le glorie più luminose.

Giovanni Winckelmann scrisse una Storia dell' Arte, opera allora senza esempio, e la scrisse con grande cognizione della antichità, ed in grembo a Roma, che gli mostrava immensi tesori; ma egli non giunse che al regno di Costantino. Il Vasari, ed i diversi Autori che hanno scritto le vite dei moderni Artisti, non salirono che verso la metà del Secolo XIII. *Alcuni pochi Scrittori, dissodando con maggiore o minore successo le lande del medio evo, ricercando i monumenti, e gli scritti di tutte le epoche atti a farli conoscere, seguirono l' Arte senza interruzione in quell' intero spazio rimasto vacante tra Winckelmann ed il Vasari, cioè da Costantino fino al Secolo* XIII. *Essi chiarirono la verità di quella sentenza che nè la Francia, nè l' Italia, nè la Germania, non cessarono in verun tempo di produrre grandissime Opere in tutti i generi; e che nel* IX, *nel* X *e nell'* XI *Secolo, le chiese, i chiostri, i palazzi, erano adorni di pitture, di sculture innumerevoli e spesso colossali. Il Muratori, l' Heyne, il Florillo ed Emerico David faticarono intorno a questa parte di Storia dimostrando quanto le Arti operassero in quei secoli infelici di barbarie.*

2

Esisteva tuttavia un altro modo di riempiere questa bella pagina della Storia delle Arti, e consisteva nel lasciare dall' un de' lati le vite degli Artisti, nell' afferrare gli stessi monumenti, nel riprodurre, col mezzo della incisione, quelli di tutte le età che sembravano più importanti, nel disporre questa numerosa raccolta in ordine cronologico, e nel presentare agli occhi di ognuno questa serie di Opere di un merito sì differente: un simile disegno era vasto e magnifico; e quello fu appunto che venne concepito, e felicemente ridotto a termine dal d' Agincourt (1).

L' autore vide il suo argomento in tutta la sua vastità; volle mostrare le rivoluzioni delle Arti, gli errori, la caduta, il risorgimento ed i progressi delle medesime da Costantino a Leone X. Egli comincia anche dal presentare alcuni capolavori più notevoli delle floride età d' Alessandro, e di Augusto, onde risalti meglio il contrapposto tra la perfezione degli antichi secoli, e la rozzezza de' medj. Si scorgono la scultura, e la pittura alterarsi nel secondo secolo dell' Era Cristiana, corrompersi, decadere sempre più, precipitarsi finalmente in una barbarie, di cui sarebbe malagevole il formarsi un' idea, se il tempo non ne avesse lasciate esistere alcune prove. In appresso queste due Arti con quelle che ne dipendono, si rialzano tornando alla imitazione della natura. La pittura rinasce, ossia il buon gusto ripiglia il suo impero, il genio dell' imitazione disviluppa di giorno in giorno nuove forze, e giunge finalmente nelle sublimi opere di Leonardo, di Michel' Angelo, e di Raffaello ad una eccellenza, che se non pareggia quella degli antichi ci chiarisce della possibilità di potervi giungere: quadro veramente filosofico in cui l' ignoranza, ed il sapere, la inclinazione all' abitudine, e lo spirito d' analisi si mostrano in tutta la loro possanza; ed in cui la barbarie dell' epoca intermedia è meravigliosa del pari che la elevatezza dell' età precedente, e la nobile verità della posteriore.

Noi non saremo giammai abbastanza riconoscenti verso l' autore della Storia dell' Arte per mezzo dei monumenti, *perchè egli abbia consacrati trent' anni della sua vita, ed una parte considerabile delle sue sostanze nel raccogliere monumenti di tutte le età; e di tutti i paesi onde non lasciare lacuna di sorta nella serie cronologica che dovea presentare a' suoi leggitori. Egli fece incidere più di mille, e quattrocento monumenti, fra i*

(1) *Vedi l' articolo di David sull' opera del d' Agincourt inserito nella* Revue Encyclop., *ottobre* 1823.

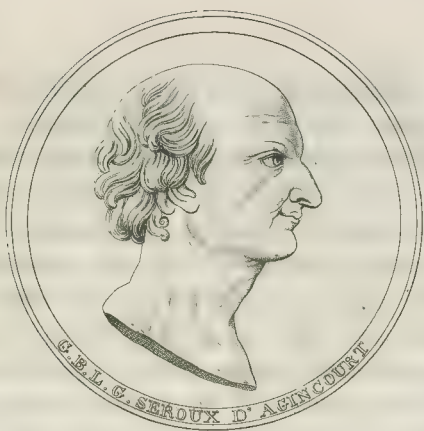
quali più di settecento erano inediti, e ne compose 325 *tavole, cioè* 73 *per l' Architettura*, 48 *per la scultura è* 204 *per la pittura.* « *Incise sotto i miei occhi dai più valenti artisti, le tavole, dic' egli, sono eseguite con una fedeltà, di cui v' hanno pochi esempj; ed il vero carattere degli Originali è sempre accuratamente conservato: ciò che era importantissimo per lo scopo, cui io tendeva.*

Queste tavole esigevano un considerabile lavoro, ed era quello di corredarle di minute notizie intorno agli oggetti che esse rappresentano. « *Ed io ho così adoperato, soggiunge l' autore, compilando colla più scrupolosa attenzione* un indice analitico delle tavole *disposto secondo l' ordine di queste, e contenente (oltre la indicazione precisa di tutto ciò che è necessario di sapere su ciascun monumento) un gran numero di documenti, ed i ragguagli importanti, che non potevano entrare nei discorsi su ciascuna Arte.* » *Quest' indice analitico fa conoscere il luogo in cui si trova ciascun monumento, il fine per cui fu eretto, l' epoca cui appartiene, il nome dell' artista, se pure è noto, le incisioni che ne vennero già pubblicate quando esse esistano. Dopo sì preziose notizie non era più assolutamente necessario un testo; ma l' autore unì alle tavole* un quadro storico dello stato civile, e politico della Grecia, e dell' Italia dalla prima epoca della decadenza dell' arte fino al suo pieno risorgimento; e tre discorsi sull' Architettura, sulla pittura, e sulla scultura. *In questi discorsi storici egli dà novelli schiarimenti sulle tavole; paragona i monumenti fra loro, e fa notare ora la perfezione dell' Arte, ora la sua decadenza, ed ora il suo miglioramento. Nell' Opera del d' Agincourt tutto ha per iscopo la utilità: alcune parti furono più distesamente delle altre trattate, o perchè erano più importanti, o perchè potevano far nascere nuove idee. Gli è a quest' uopo che l' autore presentò una descrizione delle più celebri* catacombe Pagane, e Cristiane; le ricerche sull' origine e sul caratere dell'Architettura appellata gotica, *una notizia cronologica* sui diversi modi tenuti nell' arte del fabbricare; *i moltiplici documenti* sui Dittici Greci e Latini; sull' arte di fondere in bronzo, sul cesellare, sugli intagli di niello; sull' incidere nel cristallo; *ed un saggio storico* sulle miniature.

Sarebbe inutile il ragionar più a lungo dell' importanza e dei pregi di quest' opera. Indarno si cercherebbe altrove quell' immensità di monumenti, disseminati sull' intera superficie dell' Europa, chiusi nelle catacombe, ine-

renti alle mura di molte antiche chiese, posti nelle Biblioteche, o ne' Gabinetti che l'Autore trasse dall'oscurità, e pose sotto gli occhi de' suoi leggitori. Ogni giorno il tempo distrugge qualcuno di questi venerandi avanzi degli antichi, o della pietà del medio evo. Dacchè lo spettabile d' Agincourt ha dato principio al suo lavoro, quanti monumenti da lui descritti cessarono di esistere? Tante sono le cause che cospirano incessantemente contro la durata delle opere dell'Arte. Non dobbiamo noi dunque rallegrarci con noi medesimi, perchè sia sorto un uomo laborioso, il quale non potendole proteggere contro tanti e sì possenti nemici, ebbe cura almeno di effigiarle, e di renderne sempiterna la ricordanza?

Una somigliante raccolta non è d' altronde priva di morale utilità. Quando scorgiamo l'immensa differenza che separa le belle opere della antichità da quelle del IX, e del X secolo, come mai possiamo non essere colpiti dalle cause che dopo una siffatta civiltà condussero una sì profonda barbarie? Quante calamità hanno dovuto affliggere i popoli, quanti difetti hanno dovuto turpare la legislazione, perchè lo scalpello che avea formato il frontispizio del Partenone si sia invilito, nel passar da una mano all' altra, fino a produrre i bassirilievi di S. Celso e S. Nazaro, e le medaglie de' primi principi Crociati della Francia? Gli artisti di quei tempi sciagurati non avean forse la natura sotto gli occhi per imitarla? I principi ed i Prelati non potevan essi dietro questo modello giudicare sì mostruose immagini? Deplorabile effetto delle guerre prolungate, del servaggio e dell' ignoranza!

È nostro divisamento di dare l'opera del d'Agincourt quale fu da lui pubblicata. Essa è contenuta in sei volumi, ed in sei volumi noi pure la distribuiremo; e non vi sarà altra differenza se non che non daremo come nella francese edizione il testo nei primi tre volumi, e le tavole negli altri, ma al tomo del testo faremo succedere quello delle tavole corrispondenti.

NOTIZIE

SULLA VITA E SUI LAVORI

DI

G. B. L. G. SEROUX D'AGINCOURT

Erano appena stati posti in luce alcuni fascicoli della *Storia dell' Arte nel medio evo*, ed il suo illustre autore vedea compiersi, colla pubblicazione di questa grande ed importante opera, il disegno di tutta la sua vita, la speranza della sua vecchiezza, ed il voto costante del sublime suo ingegno, quando la morte lo privò dei piaceri onorati, che si riprometteva dal risultamento di tante fatiche, e degli applausi, e delle corone, che la dotta Europa gli avrebbe largito, e finalmente dell' onore sì caro all'amico dell' arti d'aver dischiuso al gusto ed alle ricerche un novello arringo. I suoi ultimi momenti sarebbero stati rabbelliti dal piacere d' aver data l' ultima mano al monumento, che dovea attestare l' ampiezza delle sue

cognizioni, la perseveranza sua nelle fatiche e nelle ricerche, la sua passione per tutte le belle arti, ed il suo ardore per la loro conservazione, e pei loro progressi. Ma la sua modestia avrebbe lasciata una lacuna in questa bella opera; e nè le sue sembianze (1) nè il compendio della sua onorata carriera non avrebbe potuto decorarne le prime pagine. Il silenzio che egli esigeva nel corso della sua vita intorno a ciò che riguardava la sua persona sarebbe un'ingiustizia verso la sua memoria; e l'alta stima, di cui godeva nella Europa, così come nella sua patria ci impone un sacro dovere di dar qui alcune minute notizie sempre preziose, quando si riferiscono ad un personaggio, il cui carattere, la cui esistenza, le virtù e l'ingegno ispirarono la benevolenza, od il rispetto a tutti coloro, coi quali per le vicende di una lunga vita egli ebbe qualche relazione. Mentre in una terra straniera la sua tomba è coperta dalle corone decretategli dal dolore più onorifico, mentre Roma, l'Italia, l'Europa intera conobbero il suo merito, incoraggiarono i suoi lavori, protessero la sua vita, onorarono la sua vecchiezza, si farebbero certamente le meraviglie, ed a buon dritto, se si terminasse di pubblicare un'opera così importante nella sua patria senza che vi si trovassero alcune pagine consacrate a far conoscere l'uomo onorando, che occupò la metà della sua vita in questa grande ed utile impresa.

Giovanni-Battista-Luigi-Giorgio Seroux d'Agincourt discendeva da una nobile ed antica famiglia, oriunda del Contado di Namur, da cui passò in Francia, onde stanziarsi nella Picardia verso la metà del XIV secolo. Al principio del passato secolo essa si divise in tre rami, che esistono ancora in questa provincia, ed uno de'quali vide nascere il sig. d'Agincourt. Egli nacque in Beauvais alli 5 aprile del 1730. Molti de' suoi antenati aveano brandite le armi in servigio del re, ed in difesa della patria: il sig. d'Agincourt, e due fratelli cadetti furono destinati alla stessa carriera: un carattere avventuroso, un aspetto piacevole, una educazione accurata, uno speciale patrocinio, di cui Luigi XV, allora regnante, lo onorava, tutto prometteva al giovane d'Agincourt una esistenza luminosa, e forse egli andò debitore alla serenità, ed alla felicità de' primi tempi della sua

(1) Il Sig. d'Agincourt non volle giammai permettere, durante la sua vita, che alcun suo ritratto disegnato od inciso, e tratto dal vero, fosse renduto pubblico. Il Medaglione posto in fronte a queste notizie fu eseguito per cura del Sig. Paris, architetto celebre, e costante amico del d'Agincourt. I Signori Jreuttel, e Würtz, editori della *Storia dell' Arte*, l'hanno fatto incidere, perchè servisse di frontispizio alla vita dell' Autore, di cui rappresenta fedelmente le sembianze negli anni della sua vecchiezza.

giovinezza, di quella gentile vivacità di immaginazione, di quella elevatezza di idee, di quella benevolenza di carattere, di quella fidanza generosa ed espansiva, che conservò fino agli ultimi istanti della sua vita. L'ardente brama di vedere, e di conoscere, la facilità del giudizio, il vantaggio della memoria, la penetrazione e la sicurezza delle sue occhiate, tutte queste qualità, che doveano un giorno condurlo al più alto grado della cognizione e della teorica delle belle Arti, gliene ispirarono bentosto l'amore anche allorquando i suoi doveri, la sua età, e le vicende della sua vita, lo trascinavano in un altro cerchio di idee e di occupazioni. In fatto egli entrò assai giovane in un corpo di cavalleria, e vi si distinse col decoro della sua condotta, e coll'elevatezza del suo spirito. Il suo merito fu ben presto apprezzato da tutti coloro, che ebbero relazioni con lui, e che fin d'allora lo riguardarono come l'ornamento, e la speranza della sua famiglia. Le circostanze, in cui essa poco dopo si trovò, lo posero nel caso di ridurre alla realtà le speranze che si erano di lui concepite. Un uffiziale distinto, zio del D'Agincourt venne ucciso nella battaglia di Dettingen, e lasciò sette figliuoli senza guida e senza sostegno. Luigi XV, che sapea proteggere ed onorare i personaggi, di cui avea osservata la maggioranza sugli altri, e che non avea mai cessato dal mostrarsi premuroso per questa famiglia, credette di riparare in parte alla perdita da essa fatta coll'esigere, che il D'Agincourt abbandonasse la carriera militare per dirigere e vegliare sulla educazione de' suoi due fratelli, e degli orfani de' quali abbiamo parlato. Questi obblighi severi, e sacri doveano cangiare tutto il suo metodo di vita: la professione delle armi presentava in quest' epoca una certa eleganza sociale, uno splendore di esistenza e di maniere che si addiceva perfettamente ai vantaggi ed al carattere del D'Agincourt; ed a chiunque ha potuto conoscere l'indole del suo animo riesce facile il giudicare, che il sacrificio da lui allora fatto gli costò alcuni dispiaceri, che più di una volta nel corso di una lunga vita si presentarono alla sua immaginazione. Checchè ne sia, egli non esitò punto a sottoporre gli omeri al carico che gli veniva imposto dalla riconoscenza e dalla natura; ed il modo con cui egli si sacrificò al ben essere della sua famiglia gli acquistò la pubblica stima; nello stesso tempo l'amabilità del suo carattere, il suo amore per le Arti, ed il suo ingegno atto a varie cose facean sì, che fosse cercato, e caro nelle società più distinte della capitale.

Dopo aver adempiti i doveri, a'quali si era astretto, libero finalmente di seguire la viva inclinazione, che lo trascinava allo studio delle arti, ai piaceri della società, ed alle dolcezze dell' amicizia, andò ricercando in quale carriera egli avrebbe potuto unire il guadagno ed una certa independenza. Lo splendore, che circonda la diplomazia lo sedusse a prima giunta: il favore di alcuni potenti gli sarebbe valso a procurargli un rapido avanzamento; ma allora alcuni vincoli di famiglia, ed i più dolci affetti lo attaccavano alla Francia, e varie circostanze insieme unite lo indussero ad entrare nell' *Appalto generale*. Si noveravano in questo corpo personaggi commendevoli pel loro carattere, pel nobile uso delle loro sostanze, per l' incoraggiamento che davano alle belle Arti. Il D' Agincourt vi si distinse bentosto colle medesime qualità; gli ingegni si ristrinsero a lui d' intorno: una parte delle sue rendite venne consacrata a formare un gabinetto, in cui univa raccolte di disegni, quadri, ed antichità, che ogni giorno egli aumentava. Si applicò collo stesso ardore allo studio della Storia Naturale; i professori più celebrati lo noverarono fra i loro uditori. Bernardo di Jussieu gli diede lezioni di botanica; egli colse erbe medicinali con Gian Giacomo Rousseau, e ricevette consigli ed incoraggiamento da Buffon, da D' Auberton, e dal de Sage. Non eravi dotta conversazione, non amabile brigata in cui il D' Agincourt non fosse ricercato. Madama Geoffrin lo ammise a quelle sue celebri conversazioni, in cui il fiore dei letterati, ed i personaggi più distinti del gran mondo venivano a gareggiare nel gusto, nel discernimento, nelle cognizioni e talvolta anco nella ricercatezza, e nel bell' ingegno. Il D' Agincourt componeva con facilità e con grazia quei versi di società, eleganti espressioni di un felice concetto, di un sentimento fuggitivo; frutti passaggieri della brama di piacere e di ricreare, che non possono essere il soggetto di una critica severa e minuta se non allorquando l'amor proprio, e la vanità ne sottopongono agli occhi del pubblico le raccolte sempre troppo estese. Ma talenti più sodi raccomandavano il sig. D'Agincourt, e lo legarono con tali personagi quali furono Marmontel, Saurin, Destouches il figliuolo, la Harpe, Suard, Morellet. Voltaire lo avea accolto in Ferney: si trova nell' episolario di questo grande scrittore una lettera indiritta al D'Agincourt; ed è facile il notarvi che il vecchio di Ferney teneva in qualche conto il suffragio di colui, al quale è diretta. In generale la vita del D'Agincourt, è per così dire la storia delle sue relazioni

con tutti i personaggi dotti e spettabili, che la sua patria, e la intera Europa partorirono nello spazio di un mezzo secolo. Sempre appassionato per le Arti egli le coltivava da uomo fornito di gusto; disegnava ed incideva con facilità; ricercava avidamente le opere de' professori di quella età e non fu che nella Italia, ch' egli imparò a conoscere il falso splendore dietro il quale era allora traviata la scuola Francese. Boucher, Vanloo, Pierre, Fragonard, Vien, Ribert, Vernet, Pigalle, Bouchardon, Lebas, Ville, Cochin si credettero onorati dalla sua amicizia. Gli amatori più distinti quali furono de Vence, de Lalive, Blondel D'Azincourt, il Conte di Caylus, Mariette, l' Abate di Tersan, mantenevano sempre con lui una corrispondenza di gusto, e di ingegno, sì caramente diletta ai cultori delle Arti, sì nobile pel suo scopo, e pei sentimenti, che la formano. Fu verso quest'epoca, che avendo Madama Geoffrin fatti fare da Cochin i ritratti delle persone, che componevano l'ordinaria sua società, quello di D'Agincourt venne inciso da Miger, ma la tavola non vide la luce. Il D' Agincourt la tenne gelosamente nascosta; e non fu che poco prima della sua morte, che la fece consegnare all' autore delle presenti notizie, esigendo che non ne fosse tirata alcuna prova, finchè egli esisteva.

Questo ritratto che lo rappresenta verso il quarantesimo anno della sua età è posto in fronte alla *Raccolta dei frammenti di sculture antiche in terra cotta*, di cui più sotto si ragionerà.

In mezzo a tanti personaggi, che gareggiavano in merito, e per ingegno, la viva e splendida immaginazione del D' Agincourt, il suo carattere amabile, e sensibile non gli facevano scontrare che amici. Le cognizioni intanto da lui ogni giorno acquistate accrescevano il suo ardore per lo studio delle Arti, e quella sete che egli soffriva, di conoscerne profondamente la Storia. La riconoscenza che egli dovea a Luigi XV, non gli permetteva di abbandonare un posto, che egli avea ricevuto dalla sua protezione; ma essendo questo Principe morto, il D' Agincourt non pensò più che ad eseguire il disegno concepito di percorrere la Europa, e di visitare in ispecie la Italia. Assestò i suoi affari, e dispose le sue sostanze in guisa da potere, libero da ogni briga, e sicuro di un' esistenza onorevole, darsi in preda a gusti ognora crescenti, e sempre più vivi nella sua anima appassionata.

Nel 1777 egli partì alla volta dell'Inghilterra, ed in questo stesso anno

visitò il Belgio, l'Olanda, e una parte della Germania. Tornato a Parigi vi rimase fino al 24 ottobre del seguente anno, giorno della sua partenza per l'Italia. Era allora in età di quarantotto anni, e malgrado delle disposizioni che avea date per una lunga assenza, era ben lontano dal prevedere che abbandonerebbe per sempre e gli amici della sua giovinezza, ed i luoghi, ove sì dolcemente erano trascorsi i suoi primi anni. Dopo avere attraversata la Savoja ed il Piemonte si portò a Genova, indi a Modena, ove strinse amicizia coll'illustre Abate Tiraboschi, autore della *Storia della Letteratura Italiana* morto nel 1794. Giunto a Bologna vi fece un soggiorno di alcuni mesi per esaminare, e dissegnare i monumenti curiosi, di cui questa città abonda; giacchè egli avea già concepito il vasto disegno dell' opera che divenne l' oggetto di tutte le sue ricerche, e la principale occupazione della sua vita.

Nel percorrere il Belgio, l' Olanda, e la Germania, il D' Agincourt avea rivolta la sua attenzione ai numerosi monumenti dell'Architettura Gotica, che in queste contrade si contengono. Egli vi avea studiato l' andamento, e le traccie dell'Arte durante i secoli dell'ignoranza, ed in mezzo alle opere di un gusto bizzarro, ma spesso originale ed ardito; nella Lombardia, e nei paesi Veneti alcuni monumenti più antichi ancora gli parvero improntati dalle orme della decadenza dell' arte dei Greci e dei Romani, mentre in quelli che appartengono ai secoli vicini al risorgimento, credette di scorgere la barbarie del medio evo dissiparsi appoco appoco, ed il genio delle Arti, somigliante a novello Titano, schiacciato sotto un peso immenso, cercar di sollevare il pondo che lo opprimeva, lanciar tratto tratto scintille luminose, e ripigliando bentosto una nuova vita, e scuotendo la polvere e la ruggine che lo circondava, sciolto dalle sue ritorte, pieno di nutrimento, d' ardore, e di gioventù rendere attonita e dilettare di nuovo la Italia, e restituire al mondo incivilito nobili piaceri, godimenti più perfetti, costumi più dolci, e gloria più durevole. Furono queste osservazioni che diedero al D'Agincourt l'idea grande ma difficile di ritrovare, di seguire, di fissare la Storia delle Arti in mezzo alle aberrazioni, in cui furono trascinate dalle sventure dell' Impero Romano, dall' invasione dei barbari, dal trasporto della sede imperiale a Costantinopoli, dalla mescolanza del gusto Asiatico, e dalla unione dei generi trasportati, al Settentrione dai Goti, al mezzodì dagli Arabi. Egli sospettò che il filo abbandonato da Winckel-

mann alla decadenza dell' Arte non fosse giammai stato interamente rotto, e che se ne poteva trovare la continuazione col non lasciarsi sgomentare da veruna difficoltà, col cercarlo in mezzo alle opere più informi, nei monumenti meno importanti e più fragili, come nelle miniature de' manoscritti, nei dittici, nei piccoli forzieri, in certe costruzioni, basi d' edificj più moderni, ed all' ultimo fin nelle viscere della terra, in quelle catacombe, in que' labirinti oscuri, la cui origine, il cui uso, ed i cui singolari ornamenti hanno dato occasione a tante congbietture, e saranno ancor causa di tante ricerche e di tante scoperte. Tale fu sin da quell' istante il principale oggetto dei lavori, dei viaggi, e degli studj del D'Agincourt; e quantunque ammirasse i monumenti già conosciuti, e godesse dei capolavori dei tempi antichi, e dei progressi delle Arti contemporanee, pure non cessò di percorrere il cammino, che avea scorto con tanta perspicaccia, e di tendere al fine che si era proposto.

Verso la metà dell' estate dell' anno 1779 egli visitò Venezia, e strinse amicizia col dotto Abate Morelli, bibliotecario di S. Marco. Tornato a Bologna si trasferì da essa a Firenze ove passò alcuni mesi, che furono impiegati nel percorrere questa bella città, e gli altri luoghi notevoli del Gran Ducato. Spesse volte il D' Agincourt viaggiava a piedi, osservava con accuratezza tutti gli edificj antichi posti sulle vie, o ne' dintorni della città; nelle fortificazioni, o negli avanzi degli antichi porti; cercando dappertutto di riconoscere l'andamento, ed i sistemi adottati dagli antichi per collocare e disporre i loro monumenti. Egli visitò successivamente Perugia, il lago Trasimeno, Cortona, Siena, ed il lago di Bolsena: incantato dalla bellezza delle sue sponde, e (come egli stesso lo dice in una nota scritta di sua mano) *captus amore loci*, vi soggiornò per alcuni istanti, che vennero da lui impiegati nel formare l' abbozzo dell' opera per la quale avea già raccolti tanti materiali. Finalmente dopo aver passati sei giorni in una villa vicina alla porta Flaminia, giunse li 29 novembre a Roma, ed il suo primo ostello in questa città immortale fu la casa abitata dal Salvator Rosa, *via Gregoriana*. Diciotto mesi gli parvero appena bastanti per formarsi la primiera idea di tutti i monumenti antichi e moderni che Roma rinserra; era suo divisamento di conoscere ben più profondamente tanti oggetti degni delle sue ricerche e de' suoi studj; ma egli volle visitar dapprima il mezzogiorno della Italia. Nel 1781 si trasferì a Napoli, ad Ercolano, a Pom-

peia, salì due volte sul Vesuvio; vide Pesto, Salerno, esaminò i manoscritti numerosi della ricca Biblioteca di Monte Cassino, e non tornò a Roma che alla fine dell' anno. I lavori che egli continuava intorno alla Storia dell' Arte nel medio evo aveano grande incremento. Per condurre questa grande impresa alla sua perfezione il D'Agincourt non risparmiò nè fatiche, nè spese; rivolse le ricerche più ampie non solo all'Italia, ma anco al restante dell'Europa. Egli faceva disegnare a sue spese, ed incidere sotto i suoi occhi una immensa quantità di monumenti, e di opere antiche e moderne. Nel 1782, malgrado delle rimostranze che gli vennero fatte, deliberò di esaminare colla più grande minutezza le cave di pozzolana e di sabbia conosciute sotto il nome di catacombe. Oltre quelle di S. Calisto, di S. Saturnino, di Priscillo, di S. Lorenzo, ed altre già note, che egli percorse colla più grande attenzione, ne fece aprire alcune a sue spese, che erano chiuse già da più di due secoli: tale era quella di S. Agnese fuori delle mura sulla *via Nomentana*. In quest' ultima corse quello stesso pericolo, cui si era esposto il Montfaucon in quella di Ciriaca. Smarrito per alcune ore, arrestato dagli scoscendimenti della terra, non ne uscì che per mezzo di una di quelle aperture dette *Foramina*, specie di pozzi, che si scavavano di tratto in tratto per introdurre un pò d'aria, e di luce in quei sotterranei.

Intanto la importanza del suo lavoro ed i risultamenti, che dovea avere, non isfuggivano all'occhio degli uomini eruditi, che da tutte le parti della Europa accorrevano a visitare la madre-patria delle belle Arti: tutti applaudivano agli sforzi ed allo zelo del D' Agincourt. In fatto non basta per lo splendore, e per la perfezione delle Arti, che valenti artisti dieno di piglio alla tavolozza, allo scalpello, alle seste; che numerose scuole formate colle loro lezioni, e coi loro esempj producano una gioventù cupida di lavoro, e di gloria. Ad ogni istante il pittore, lo scultore, l' architetto, in mezzo ai loro studj, innanzi alle opere più o meno alterate dei grandi maestri di tutte le età, al cospetto anche della natura, sempre giovane, e sempre rinnovata, hanno bisogno di conoscere i mezzi praticati dall' Arte prima d'essi, gli scritti che i loro antecessori hanno ad essa tramandati, gli errori, che seco trassero la corruzione del gusto. Se l'artista guidato nella teorica e nella pratica delle Arti da antecedenti numerosi e fecondi, trova uniti sotto la sua mano i mezzi, di cui ha d'uopo per chiarire un dubbio,

per ispiegare un effetto, per evitare una menda; allora le ore che sarebbero consumate dall' incertezza e dalle ricerche sono tutte consacrate al volo rapido, e diretto dell' ingegno. L' Arte è troppo estesa, perchè la vita basti a crearla, a comprenderla, a disvilupparne tutte le parti: se l' artista lavora pei secoli avvenire; bisogna che s' appoggi ai secoli passati, che illuminato da' suoi proprj traviamenti, meditando sui tempi medesimi della sua decadenza, riconosca l' errore sempre pronto ad offrirsi al genio per trascinarlo fuori della strada del vero e del bello. L' Arte ha dunque uopo per sostenersi in tutto il suo splendore, non solo di artisti, ma anco di teorici, d' archeologi, e di storici; ed in tutte le epoche nelle quali l' architettura, la scultura, e la pittura si sollevarono ai più sublimi concetti, si trovano scrittori occupati nell' avverare la storia di esse, nel dar lume al loro andamento, nell' illustrarne i monumenti, e nel ricercarne le antichità. Tale fu il punto di vista sotto il quale si considerò il lavoro importante, cui si consacrò il D'Agincourt, e queste riflessioni dovettero spesso sostenerlo in mezzo alle ricerche penose, che egli fu costretto di fare fra tanti monumenti informi prodotti dalla barbarie, e dall' ignoranza. Tuttavia queste cure estese, questi studj profondi, non assorbivano tutti i suoi momenti. Fin dal tempo del suo arrivo nella Italia egli avea trovato negli Ambasciatori di Francia e di Spagna presso la Santa Sede, il Cardinale di Bernis, ed il Cavaliere d' Azara, personaggi, le cui doti luminose, il cui spirito dilicato, la cui dolce, erudita, e gentile società, erano troppo concordi colle sue belle qualità, perchè non si stringesse fra loro la più intima amicizia. Presso del Cardinale si raunavano gli uomini distinti, gli stranieri istruiti, gli artisti rinomati, che vivevano in Roma. Il D'Agincourt li incantava colla sua grazia, colla franchezza delle sue maniere, colla vivacità del suo conversare, colla varietà delle sue idee: molti gli dedicarono un' inalterabile benevolenza: una di questo numero fu Angelica Kauffmann, che la sua bellezza, le sue sventure, il suo ingegno, e le sue doti rendettero così celebre; fino alla morte ella trovò in D'Agincourt l'amico più costante, e più devoto. Egli largiva i suoi consigli, dischiudeva il suo gabinetto, e la sua biblioteca a tutti coloro i quali ne volevano profittare; cercava ne' giovani fin la speranza dell'ingegno, eccitava il loro ardore, preveniva i loro bisogni. L'onore ed i progressi della scuola francese lo intertenevano incessantemente: nel 1782 fece innalzare a sue spese nel Panteon un monumento alla gloria di Poussin,

presso a quello che il cavaliere d'Azara avea consacrato alla memoria di Mengs: al disotto del busto di Poussin fece porre la seguente iscrizione, che per la sua nobile semplicità è superiore ai più pomposi epitaffi:

NIC. POUSSIN

Pictori Gallo.

Intanto il nome del D'Agincourt si era sparso in tutta la Europa, e la sua rinomanza faceva sì, che si aspettasse con impazienza l'opera, cui si sapeva essere esso inteso. Luigi XVI, si era degnato di interessarvisi, e già le tavole erano state spedite a Parigi, quando i tumulti ed i disordini della rivoluzione indussero alcuni amici prudenti a rimandarle al D' Agincourt. Privato della prossima speranza di raccogliere il frutto delle sue fatiche, ridotto alla più umile esistenza dalla perdita delle rendite, che egli avea creduto di assicurarsi nella sua patria, non cessò per questo dal perfezionare la Storia dell'Arte. Essendosi rasserenato l'orizzonte politico, e riaperte le comunicazioni colla Francia egli affidò la pubblicazione di questo grande lavoro all' esperienza, allo zelo, ai lumi del sig. Dufourny, membro dell'istituto, che durante un lungo soggiorno nella Italia avea avuto con D'Agincourt una continua comunicazione di lavori, di ricerche, di cure, d'amicizia; e la cui morte immatura ha private le Arti e la scuola Francese di una scorta illuminata, di un solido appoggio, e di un difensore zelante. Il D'Agincourt non potea trovare un più valente interprete: ma la stampa di un opera sì considerabile esigeva spese immense, e la rivoluzione avea appena lasciato all' illustre autore mezzi sufficienti ai bisogni della sua vecchiaja. I signori Treuttel, e Wirtz, ai quali le lettere, e la tipografia andavano di già debitori di utili e luminose imprese, sentirono tutto ciò che v' avea di onorevole nell' incaricarsi di dare alla luce un'opera di tale importanza. Essi non esitarono punto a fare i più grandi sacrificj per acquistare il diritto di pubblicarla; e l' alto prezzo, che essi ne sborsarono, rendette agiati gli estremi anni del D'Agincourt, e gli diede anco la facoltà di soddisfare con alcuni legati i più pressanti desiderj del suo cuore.

In mezzo alle più grandi tempeste alle quali l'Italia così come il resto dell' Europa si trovò in preda per lo spazio di più di venti anni, il

titolo di straniero non impedì, che i Romani continuassero a mostrar rispetto, e ad aver riguardo al D' Agincourt: i Pontefici gli diedero in molte occasioni prove di deferenza, e negli istanti più procellosi, tutti i capi, tutti i governi rispettarono la sua vecchiezza e la sua tranquillità. Afflitto dalle sventure della sua patria, sempre fedele a' suoi principi egli non riseppe che colla più viva commozione il ritorno dei Borboni, e questa notizia innaspettata sembrò rianimare i suoi ultimi giorni, e gli cagionò una letizia, che egli esprimeva con tutta la vivacità della gioventù; le lettere che egli scriveva a questo proposito sono piene della più onorevole effusione di cuore, e dei sentimenti più dicevoli ad un francese.

Intanto le guerre sanguinose, che precedettero quest' avvenimento, e la difficoltà delle comunicazioni rallentavano la stampa della Storia dell'Arte, ed i fascicoli non potevano uscire, che ad intervalli troppo lontani perchè il D' Agincourt potesse sperare di vederne il compimento. Egli avea descritta, e fatta incidere con accuratezza una raccolta preziosa di antichi frammenti di terra cotta, che egli avea raunati col divisamento di lasciarli in legato al Vaticano. Si occupò nel mettere in luce questa raccolta, e la pubblicazione di essa fu un altro di que' tratti sì frequenti nella vita del D'Agincourt, e che discoprono la costanza, e la vivacità de' suoi affetti. Nella sua gioventù egli si era legato coi vincoli della più tenera amicizia con un personaggio distinto al par di lui per la gentilezza del suo animo, pe' suoi successi nel mondo, per la piacevolezza dell' ingegno; una morte immatura gli rapì quest' amico, che egli riguardava, ed amava come fratello; il suo dolore era vivissimo, ed anco sessant' anni dopo questa perdita non poteva richiamarsela senza la più profonda commozione. Vicino a compiere anch' esso la sua carriera volle unire questa dolce e triste ricordanza all' ultimo atto della sua vita letteraria, e fu al nipote di questo amico sì costantemente compianto, che egli affidò la cura di pubblicare quest' ultimo lavoro, il cui buon esito non dovea più onorare che la sua tomba. (1) In fatto la prima copia uscita dalla stamperia fu consegnata al secretario della classe delle belle Arti, che nella seduta generale

(1) Raccolta di frammenti di scultura antica in terra cotta. Un volume in 4.° adorno del ritratto dell'Autore (S. L. S. Seroux d' Agincourt) e corredato di 37 tavole incise contenenti più di 300 soggetti Parigi, Treuttel, e Wurtz 1814.

dell' Istituto del 1 ottobre 1814 ne fece il più giusto elogio. Dopo aver lodato il gusto, la immaginativa e le cognizioni varie, che splendono in quest'opera, « è questa, disse egli in terminando la sua relazione, una nuova sorgente di idee felici, di forme eleganti, di schiarimenti preziosi, che il D'Agincourt ci dischiude... Questa raccolta formerà la continuazione delle opere di Caylus, di Stosch, di Winckelmann... finalmente l'intelletto vi attingerà lumi, e tutti i cultori delle belle Arti si uniranno agli allievi, cui il D' Agincourt raccomanda la sua memoria, per benedirla con essi. » Queste ultime parole sembravano dettate da un tristo presentimento, che si trovò pur troppo fondato. Bentosto si seppe, che fin dal 24 settembre il D'Agincourt avea terminata la sua vitale carriera in età di ottantaquattro anni. Assalito ai 25 agosto da una malattia di vescica accompagnata da alcuni accessi di febbre riconobbe con coraggio e con rassegnazione, che la sua fine si approssimava: non avendo peggiorato nei primi giorni di settembre dettò le sue ultime volontà, fece dare a' suoi amici alcuni segni della sua memoria, e non cessò di mostrare quella sensibilità dolce e viva, quella ricordanza amorosa, e costante, che non si smentirono giammai. Alli 19 settembre un catarro violento, e le convulsioni si unirono agli altri mali, e nella notte del 24 ad un' ora del mattino egli spirò. Un amico devoto e fedele, il sig. Paris, architetto celebre ha largite alla sua vecchiezza le più affettuose cure; il suo segretario, il sig. d' Approsi, col suo attaccamento e colla sua fedeltà ha contribuito alla felicità de' suoi ultimi anni; ed il sig. Artaud, segretario dell' Ambasceria francese, non lo abbandonò negli estremi momenti. Il suo cadavere, accompagnato dall' ambasciatore di Francia, da artisti, e da personaggi dotti di tutte le nazioni, fu deposto nella chiesa di S. Luigi de' Francesi a piedi dell' altare del santo re di cui sì spesso il D'Agincourt amava di celebrare la gloria e le virtù.

Qualche tempo dopo venne eretto un mausoleo nella stessa chiesa, e nell' ultima capella alla destra, per cura del Conte di Pressigny, allora ambasciatore di Francia, del Cavaliere d' Artaud, segretario d' ambasceria, del sig. Le Thiére, direttore dell' Accademia Francese di Belle Arti in Roma, e del sig. Paris Cavaliere di S. Michele. Il carattere, le virtù, l' ingegno del D' Agincourt lo collocarono fra que' vari personaggi la cui ricordanza onora per sempre la loro patria, e che lasciano dopo di se una memoria pura e lagrimata; lontano dalla Francia per lo spazio di tren-

totto anni della sua vita, condotto dal suo genio, e fermato dall' età e da circostanze imprevedute nella città dei Cesari, egli ne era divenuto l'ornamento e l'esempio. Egli fece amare e rispettare il nome Francese in tempi ed in luoghi, in cui soverchie passioni rendevano questo nome per lo meno formidabile: la Francia del suo canto sarà onorata dalla sua memoria, e le belle arti si glorieranno delle sue utili ed importanti opere.

PREFAZIONE.

Il Discorso Preliminare di quest'opera è destinato a far conoscere quale fu il mio scopo allorchè la impresi; quale è la via che ho seguita, quali sono le sorgenti alle quali attinsi per eseguirla; finalmente qual luogo essa debba occupare, qual importanza ed utilità può offrire nella vasta unione dei fatti, di cui si compone la storia delle umane invenzioni. Io non mi propongo in questa prefazione che di indicare con brevità, in che consista materialmente il disegno del mio lavoro, ed in conseguenza in qual ordine saranno presentati al leggitore i risultamenti così numerosi, e così varj delle mie lunghe ricerche.

Dò principio alla mia opera con un quadro storico dello stato civile e politico della Grecia, e dell' Italia, dalla prima epoca della decadenza dell' Arte, sino a quella del suo pieno risorgimento. *Questa rapida bozza degli avvenimenti più importanti, che offrono (in ciò che io credo di poter appellare il mondo delle Scienze e delle Arti) i dodici secoli che separano Costantino da Leone X, ha specialmente per iscopo di far risaltare l' influenza delle cause generali, che in tutti i luoghi decidono del destino delle belle Arti, come di quello di tutte le nobili produzioni dell' incivilimento; e che le fanno a vicenda nascere e fiorire, decadere, e sparire, poscia rinascere e fiorire ancora. Io fui d' avviso, che pel lungo periodo abbracciato dal mio lavoro spettava alla storia politica, civile, e religiosa l' introdurre in certo qual modo il lettore nello studio più speciale e più profondo della Storia dell' Arte: che lo spettacolo spesse fiate poco lusinghiero, che questa va lentamente dispiegando sotto i suoi occhi, gli cagionerebbe forse noja ed anche disgusto, se l' altra non cominciasse vivamente a destare la sua curiosità, facendogli vedere nel suo tutto, e misurare con un solo girar di ciglio il vasto arringo, che egli dee percorrere; se essa non lo disponesse ad entrarvi, mostrandogli dapprima alcuni riposi sulla sua via, un termine alle sue fatiche, e principalmente un premio per la sua*

costanza: tale è lo scopo primario del QUADRO STORICO. *Diviso in ventotto capitoli, esso forma da se solo un' opera perfetta nella quale si trovano uniti e classificati, secondo l' ordine dei tempi e dei luoghi, i fatti più importanti, le idee più generali, che a me ha somministrate lo studio delle produzioni dell' Arte congiunto a quello degli avvenimenti della storia.*

Dopo aver così presentato il quadro delle vicende, cui i popoli dell' Impero Greco e dell' Italia, e per conseguenza i loro istituti, e le loro Arti andarono soggette in quello che ordinariamente si appella medio evo, io entro in materia; e percorrendo il mio subbietto nelle sue tre grandi divisioni, offro successivamente la storia dell' ARCHITETTURA, *quella della* SCULTURA, *e quella della* PITTURA.

Qui il titolo medesimo della mia opera, STORIA DELL' ARTE PER MEZZO DEI MONUMENTI, *indica abbastanza chiaramente lo scopo, che io mi sono proposto di ottenere; onde si preveda dapprima il cammino che io ho seguito. Io voleva mostrare nel mio libro ciò, che gli storici delle Belle Arti si sono di buon grado contentati di dire. Erano sovra ogni cosa i monumenti che doveano parlare; io non mi incaricava in certa qual maniera, che di scrivere sotto la loro dettatura, di spiegare tutt' al più, e di commentare talvolta il loro linguaggio: il mio lavoro adunque consisteva nel raccoglierli in grandissimo numero, nello sceglierli assai autentici, ed improntati da un particolare carattere, nel ravvicinarli, e classificarli con metodo sotto le diverse relazioni di data, di fine, di importanza, e di stile, perchè le testimonianze che essi arrecano, i fatti di cui depongono, i giudizj, che essi pronunciano da se medesimi, formassero, se così posso esprimermi una narrazione continuata, un corpo completo di dottrina. Trent' anni di studj più assidui, di ricerche più attive, ed i soccorsi abbondevoli, di cui vo debitore ad un gran numero di scrittori e di artisti, ai quali mi compiacqui di indirizzare pubblicamente l' omaggio della mia riconoscenza, hanno appena bastato per raccogliere questi immensi materiali, e per ordinarli convenevolmente infra di essi sulle Tavole della mia opera. Queste sommano a* trecento venticinque; *di cui* settantatre *appartengono all'* ARCHITETTURA, quarantotto *alla* SCULTURA, dugento quattro *alla* PITTURA. *I monumenti che esse rappresentano, sia interamente, sia nelle loro parti principali, eccedono il numero di* mille e quattro cento, *e più di* sette cento *sono inediti. Incise sotto i miei*

occhi dai più valenti artisti sono eseguite con una fedeltà di cui v' hanno pochi esempj, ed il vero carattere degli originali è sempre accuratamente conservato: ciò che era della più grande importanza per lo scopo che mi era proposto (1). *Nessuno si maravigli perchè io insista sopra simili minutezze: la rappresentazione dei monumenti formà talmente la parte fondamentale di un' opera, quale è la mia, che in fatto questa si trovò finita, quando l' ordine e la disposizione delle tavole furono definitivamente fissati: oserei anzi credere, che bene sovente esse offriranno da se sole una storia bastevolmente chiara e completa all'occhio esercitato dell' artista, che vorrà scorrerne attentamente le diverse serie.*

Era indispensabile di corredarle di minute notizie intorno a tutti gli oggetti, che esse presentano; e ciò io feci compilando colla più scrupolosa attenzione un INDICE ANALITICO DELLE TAVOLE, *disposto secondo l' ordine delle medesime, e contenente, oltre la indicazione precisa di tutto ciò, che importa di sapere su ciascun monumento, un gran numero di documenti preziosi, e di minute importanti notizie, che non potevano entrare nella tessitura dei discorsi sopra ciascun' arte. Le persone, che si rendettero famigliari i lavori di questo genere, apprezzeranno, lo spero, il tempo, le ricerche e le cure, che ho speso nel compilare questa specie di inventario storico delle più importanti produzioni dell' Arte nel medio evo. Esso forma da se solo più di un terzo dell' opera; e se io non mi inganno sui risultamenti di un lavoro, al quale mi applicai con una sì lunga perseveranza; esso offre intorno alle Belle Arti la raccolta più numerosa, e più accuratamente verificata, che giammai esista in veruna lingua.*

Passo finalmente a ciò, che si può appellare la parte ESTETICA *della mia opera, a quella in cui la storia dei monumenti dee trasformarsi in istoria dell' Arte. Ciò che finora ne feci conoscere, potrebbe essere paragonato ad un immenso Museo, in cui le principali opere delle tre arti, per una lunga serie di secoli si appresentano allo sguardo classificate e descritte in un ordine sistematico nello stesso tempo e cronologico. Che cosa mai si dee adesso operare per trarre da un somigliante spettacolo i*

(1) *Le Tavole dell'* Architettura *furono per la maggior parte incise da Benedetto Mori, allievo del celebre Piranesi, e da Domenico Pronti: quelle di* Scultura *e di* Pittura *lo furono da Tommaso Piroli, uno de' migliori incisori Romani, e da Giacomo Macchiavelli, il quale di più ne fece solo tutti i disegni con una pazienza, e con una intelligenza, alle quali ho già renduto più volte, e mi compiaccio ancora di rendere qui la più intera giustizia.*

fecondi risultamenti che è destinato a produrre, le utili lezioni, che vi si trovano comprese? Condurre in certa guisa gli spettatori innanzi alla maggior parte de' fatti, che costituiscono questa storia materiale, e farne loro osservare l' ordine, la connessione: arrestarsi per più lungo tempo innanzi a quelli, che presentano maggiore importanza e studiarli, sia isolatamente, sia insieme, sotto tutti gli aspetti, che io di buon grado chiamerei tecnici: determinare finalmente il loro carattere speciale, e la loro dipendenza reciproca, e fissare nello stesso tempo il lor valore relativo, e l'assoluto: ecco ciò che doveva compiere una Storia dell' Arte, qual' io l' aveva concepita, ed ecco ciò che mi sono proposto nei Discorsi Storici, *di cui mi resta a ragionare.*

Questi Discorsi, che sono tre, uno per ciascun' Arte, presentano divisioni corrispondenti a quelle, che furono adottate nella classificazione delle tavole, e nella compilazione dell' Indice analitico. Una Introduzione piglia in essi l'Arte nel suo nascimento, e ne segue rapidamente la storia presso i popoli antichi, i quali l' hanno coltivata fino all' epoca della sua più grande perfezione. Quest' epoca, i caratteri che la distinguono, ossia i capolavori, che essa ha prodotti, sono presentati sulla prima tavola di ciascuna delle tre serie, e questa tavola serve per tutte le altre di punto di partenza, e di termine di paragone. Bentosto comincia il declinare; la decadenza lo segue, e questa conduce seco prestamente la barbarie. L'arte scompare all' intutto: ma rimangono alcuni de' suoi usi, e la maggior parte de' suoi andamenti; e l' uso grossolano, che se ne fa, produce i monumenti, che ora ci attestano il suo lungo decadimento. Tale è il quadro, che si spiega sotto gli occhi del lettore nella prima parte di ciascun discorso, che abbraccia dieci secoli circa, dal quarto fino all' ultima metà del decimoterzo.

La seconda parte di questi Discorsi è unicamente consecrata allo studio dell' epoca del RINASCIMENTO, *che io distinguo con accuratezza da quella del* RISORGIMENTO, *e che indipendentemente da ciò, che essa non corrisponde con precisione alla stessa data per le tre arti, è per ciascuna di esse sì curiosa a considerarsi nelle cause che la condussero, come nei suoi lenti progressi, nelle sue incertezze, e ne' suoi errori. Finalmente i passi dell' Arte furono più fermi: essa è insensibilmente ricondotta al suo nobile carattere; copia gli esempj dell' antichità, e cerca di comprendere*

le sue lezioni: il risorgimento comincia. Io ho impiegata la terza e l'ultima parte dei Discorsi Storici nel seguire i progressi di questo risorgimento fino alla luminosa epoca del decimosesto secolo, in cui mostrandosi perfetto nella Italia, assicura a questa bella parte dell' Europa una gloria, che quella delle armi medesime non potrà giammai rapirle. Giunto, nella storia di ciascun' arte, al termine della mia carriera, richiamo in un epilogo generale i fatti più curiosi, i punti di vista più importanti, che ci vennero presentati da questo lungo, e troppo spesso faticoso cammino, e nello stesso tempo per non cessar di parlare agli occhi del leggitore, gli presento nell' ultima tavola di ciascuna sezione una scelta tale di monumenti, che questa tavola medesima è una specie di compendio storico.

Disvolgendo così la storia generale delle Belle Arti in un lungo periodo, fui per necessità indotto a trattare un gran numero di argomenti particolari, che si riferiscono o alle materie, od all' andamento di queste medesime arti, od al fine che esse ebbero, e per conseguenza agli usi ed ai costumi, alle opinioni ed ai bisogni della società durante tutto il corso del medio evo. Nulla ho trascurato per unire in queste parti della mia opera, talvolta necessarie soltanto, e più spesso essenziali, ma sempre importanti, tutti i lumi, che poteano somministrarmi, ed i monumenti che ancora esistono, ed i numerosi trattati composti intorno a queste materie. Io mi compiaccio nel pensare, che somiglianti episodj, in una narrazione necessariamente un po' monotona, saranno accolti con qualche favore, e potranno supplire alla poca importanza, che la stessa storia presenta talvolta nei fatti principali: io mi sono proposto di offrire in essa alla maggior parte de' leggitori un' istruzione più che sufficiente, indicando a tutti le sorgenti, alle quali si debbono attingere le minute notizie, che erano straniere al mio proposito. Infra molti altri argomenti più o meno importanti io me ne starò pago al citar qui, nell' Architettura una descrizione delle più celebri Catacombe Pagane e Cristiane, *ed un quadro dei* principali Battisteri *eretti presso le antiche basiliche; ricerche estesissime sull'* Origine *e sul* carattere dell' Architettura appellata Gotica; *notizie cronologiche* dei diversi modi dell' Arte del fabbricare, *dai tempi più antichi fino al decimosesto secolo; nella Scultura, moltiplicati documenti sui* Dittici Greci e Latini, *sul* Fondere in bronzo, *sulla* Cesellatura, *sull' Arte del* damaschinare, *sulla* Orificeria, *ed una rivista cronologica delle più*

belle produzioni dell' Arte di incidere nel Cristallo, nelle Pietre fine, e nelle Medaglie; *nella* PITTURA *finalmente le ricerche sui* Mosaici antichi e moderni, *sulla* Pittura in ismalto, *sull' invenzione dell'* Incisione, *e della* Stampa, *e principalmente un* Saggio Storico sulla Pittura in miniatura, *accompagnato da sessantatre tavole, che presentano la storia di questo genere di pittura dal quarto secolo fino al decimosesto, estratta da ottanta manoscritti Greci e Latini della Biblioteca del Vaticano.*

Il D' Agincourt avea scritta questa Prefazione prima che fosse cominciata la stampa della sua opera. La sua lontananza da Parigi e dalla Francia nell' epoca in cui apparvero i primi fascicoli della STORIA DELL' ARTE PER MEZZO DEI MONUMENTI, e la sua morte, che sorgiunse poco dopo, non gli permisero di far conoscere da se medesimo tutte le cure, che si usarono nella sua patria per pubblicare quest' opera in gran parte postuma, nè è forse inutile il supplire brevemente al suo silenzio.

I Signori Treuttel e Würtz, dopo aver fatti grandissimi sacrifizii per acquistare il manoscritto e le tavole della STORIA DELL' ARTE, nulla rispamiarono, come editori, perchè l' esecuzione di quest' opera corrispondesse alla importanza dell' argomento, ed alla giusta fama dell' autore. Essi aveano ottenuto dal defunto Dufourny, membro dell' Accademia delle Belle Arti, ed amico del D' Agincourt, che si incaricasse di dirigere questa edizione in tutto ciò che appartiene alla parte letteraria. Non andò guari che quest' erudito architetto s' avvide, che malgrado di tutto il suo zelo per l'arte, e di tutto il suo attaccamento per D' Agincourt, non avrebbe potuto adempiere da solo l' incarico che si era imposto. Confortati dalle sue istanze i Signori Emerico David, membro dell' Accademia delle Iscrizioni, e L. Feuillet, bibliotecario aggiunto dell' Istituto, consentirono a dividere seco lui il lavoro lungo e penoso, che richiedevano la revisione del testo, il verificare le citazioni, il classificare, ed il descrivere le tavole, tutte in somma le minute parti della stampa. Le loro cure unite presiedettero alla pubblicazione dei *ventiquattro fascicoli*, che compongono la STORIA DELL' ARTE COL MEZZO DEI MONUMENTI. Avean essi sentita la necessità di congiungere le diverse parti di questa vasta opera, e di rendere più pronte e più agevoli le ricerche d' ogni genere, che in essa si contiene colla composizione delle minutissime *Tavole delle materie*. Il Sig. Gence, membro di molte società letterarie, volle incaricarsi della compilazione di queste tavole, e lo fece col più lodevole sacrificio così come col più raro successo. Finalmente il Sig. de la Salle, corrispondente dell' Accademia delle Belle Arti, la cui famiglia aveva avute le più intime relazioni con D' Agincourt, durante la sua lunga carriera, si è fatto un religioso dovere di descrivere in alcune notizie, tutto ciò che appartiene ai lavori ed alla vita di questo spettabile personaggio.

DISCORSO PRELIMINARE

Scopo e Disegno dell' Opera

Specie e Sorgente dei Monumenti sui quali è fondata.

Le Opere delle Arti, figliuole del Disegno, l' Architettura, la Scultura e la Pittura, consistono in oggetti sensibili alla vista, sotto forme proprie a ciascuno di essi, ed il cui effetto non giunge all' anima che per mezzo di quest' organo; onde ne risulta, che non se ne dee scrivere, o studiare la storia, se non colle varie lor produzioni sotto gli occhi (1). Eppure infra gli scrittori che cercarono di farci conoscere il destino delle Belle Arti, pochi sono quelli, i quali si sieno appigliati al partito di presentarne i monumenti, e di lasciarli parlare da se medesimi agli occhi, non soccorrendoli che di succinte spiegazioni: anzi noi non abbiamo, per parlar rettamente, che storie parziali di alcune epoche delle arti, o di alcune in particolare.

In tal guisa queste Belle Arti, cui gli uomini sono debitori di sicurezza, di commodi, di gloria, di piaceri d' ogni specie, non hanno per-anco ricevuto dalla nostra riconoscenza un perfetto monumento, e si ha difetto dei mezzi, con cui formare in onore delle medesime, il corpo di un' opera, che unisca ciò che di secolo in secolo esse hanno fatto per noi dalla loro origine fino ai nostri tempi. Compagne della mia ardente gioventù, esse ne hanno addoppiati tutti i piaceri: in questo bell'istante della vita non si domanda già come, nè perchè Venere sia bella, lo si sente, la si adora: lo stesso io feci per le Belle Arti. Nella seguente età, alcuni gravi lavori, che soventi volte esse seppero alleviare, non mi permisero di gustarne le dolcezze quanto lo avrei bramato, e molto meno di studiarne la storia. Finalmente in età più provetta, libero dalle cure, dopo aver adempiti i doveri, che la sorte mi aveva imposti, volli per premio

de' lor beneficj tentar qualche cosa per la loro gloria; mi applicai interamente agli studj, ed alle ricerche atte ad insegnarmi quale fosse il vero stato dell' Arte nelle sue diverse epoche, e riconobbi, che la sua storia si divideva naturalmente in tre grandi periodi.

Il *Primo*, dall' Invenzione dell' Arte fino alla sua Decadenza.

Il *Secondo*, dalla sua Decadenza fino al suo Risorgimento.

Il *Terzo*, dal suo Risorgimento fino ai nostri giorni.

Dietro i principj dello studio da me esposti non fu già nè nelle dissertazioni, nè nei trattati sull'Arte, che io attinsi; ma nelle produzioni di questi tre rami; quivi fu che io presi i documenti, ed i titoli della sua storia, per pormeli sotto gli occhi, distribuendoli secondo l' ordine cronologico, e sotto la divisione di ciascuno de' suoi tre periodi.

Il lavoro è facile, la messe copiosa nel primo periodo, ed in ciascuna delle tre Arti.

I monumenti dell' Architettura antica nell' Egitto, nella Grecia, nell' Asia, nell' Italia e nel resto dell' Europa furono pubblicati dagli Italiani, dai Francesi, dagli Inglesi in opere importanti, ed assai note; e quantunque non si riferiscano alla Storia delle Arti, che indirettamente o parzialmente, riesce però agevole a ciascuno il condurveli pel suo proprio uso.

Quanto alla Scultura Antica si dee all' Italia la conservazione di una gran parte dei capo-lavori, che i Romani aveano conquistati nella Grecia o di quelli che Roma vide nascere nel suo grembo sotto lo scalpello dei Greci, e sotto quel degli allievi, che essi vi formarono. Alcune incisioni, corredate delle descrizioni, ci hanno tramandato le statue ed i bassi-rilievi, che l' Italia possedeva, o ch'ella possiede ancora ne' suoi musei, e palazzi: basta dunque per comporre la storia di questo primo periodo, fare una scelta convenevole de' suoi monumenti, ed ordinarli cronologicamente sotto la divisione delle quattro nazioni celebri nella Storia dell' Arte antica, divisione indicata a prima giunta dal Conte di Caylus, e poscia dottamente chiarita, e svolta nelle opere immortali del Winckelmann.

La Pittura antica dee pur essa alla sollecitudine degli Italiani la conservazione dello scarso numero delle sue produzioni, che il tempo ha rispettate, ed al loro bulino la immagine di quelle, che si trovarono nelle terme, nei sepolcri, in Ercolano, ecc.

Tali sono i materiali adatti a comporre la Storia dell' Arte col mezzo dei monumenti pel *primo* periodo.

Riesce ancor più facile il formare la raccolta dei monumenti necessarj per la storia del *terzo* periodo; cioè dal risorgimento dell' Arte fino ai nostri giorni; perchè più avventurosi in ciò degli antichi loro maestri, i Raffaelli, i Correggi, i Tiziani, i Michelangeli, i Palladj, i Vignola, tutti personaggi di peregrino ingegno, cui siamo debitori della perfezione dell' Arte rigenerata, hanno in certa qual maniera, veduta nascere con se medesimi la Incisione, quel maraviglioso ritrovato, cui le opere dell' Arte dovranno la immortalità.

Ordinando così con ordine cronologico, e se pur si vuole con quello delle nazioni, e dei generi le stampe delle migliori opere d' Architettura, di Scultura e di Pittura, dal XV secolo infino ai nostri giorni, si possiede in modo incontestabile e perfetto la Storia dell' Arte col mezzo de' Monumenti pel *terzo* periodo; e si può anche, come io aveva adoperato, comporre questa serie di disegni originali dei grandi maestri, più preziosi ancora delle stampe.

Ma pel *secondo* periodo, che comprende ciò che si appella il *Basso Impero*, il *Medio Evo*, i *Secoli della Decadenza* nulla si ha, o pressochè nulla. Arrivati a questo punto ci troviamo come in un deserto immenso, ove non si scorgono che oggetti deformati, e brani sparsi: sembra che, vergognandosi di ciò, che l' Arte produsse in questo lungo intervallo, il Tempo sia ogni dì premuroso di cancellarne le immagini: la loro deformità (2) dovrebbe anche condannare ad un sempiterno obblìo lo scarso numero di quelle, che esso ha conservate, se la storia generale dello spirito umano non ne avesse d' uopo; se per preservare ormai l' arte da una somigliante degradazione, non fosse utile di narrarne le cause, e di mostrarne l' origine; se non fosse necessario finalmente di attaccare alla catena storica dell' Arte quest' anello essenziale, che ancor manca al suo compimento (3). La ricerca dei monumenti atti a formarlo era ributtante, penosa, irta di difficoltà; ma pressante, perchè essi si distruggono di giorno in giorno: *il Tempo, col battere delle sue grandi ali, distrugge ogni cosa*, diceva un Antico.

Animato, anzichè invilito dagli ostacoli, determinato principalmente dal timore, che coll' indugiare di più diventasse impossibile di empiere

questa lacuna della storia, io mi sono applicato senza posa alla ricerca delle opere delle tre Arti dalla loro decadenza nel IV secolo, fino al lor perfetto risorgimento nel XV e XVI, ed ho fissato coll' incisione ciò, che mi venne fatto di raccogliere. In tal guisa aggiungendo alle ricchezze, delle quali ho ragionato, e che possediamo sulla storia del *primo* e del *terzo* periodo, ciò che io mi propongo di aggiungervi pel *secondo*, tratto da' miei proprj lavori, si potrà formare una storia perfetta dell' Architettura, della Scultura e della Pittura in tutte le età; e con questo mezzo innalzare in onore dell'Arte del disegno il monumento, che io dissi mancare ancora alla sua gloria, ed alla nostra riconoscenza.

Tale è lo scopo dell' opera, che io oso presentare al Pubblico; mi parve utile e nuovo: non ci voleva meno di questa doppia importanza per sostenere il mio zelo, che molte circostanze potevano rallentare. Ora mi sforzerò di svolgere le mie idee, rendendo conto del cammino, che ho creduto dover seguire, delle sorgenti alle quali ho attinto, e del frutto, che si può raccogliere dal mio lavoro.

Quando la storia imprende a scrivere la vita degli uomini, che hanno meritata qualche distinzione, cerca nella loro patria, e presso le nazioni testimonie delle loro azioni, e delle loro diverse vicende, gli argomenti ed i titoli di ciò che essa ne racconta.

Gli edificj, le statue, i quadri sono i titoli dell' Arte, ed i materiali della sua storia: la Grecia e l'Italia furono alternativamente la sua patria: quivi adunque, in quelle amene contrade, in cui tutto è per lei fatto, io ho dovuto prendere i suoi titoli fra le sue produzioni: ma, ahi! in quale periodo? L' ho già detto, non è in quel primo istante, in cui, figlia del bisogno nato in un cogli uomini, l' Arte, col mezzo dell' Architettura comincia ad occuparsi della lor conservazione; nè in quello, in cui essa si mostra nella sua perfezione presso i Greci, pei quali ora ispirata dalla gloria e dalla virtù, ora sottomessa ai capricci del lusso e della voluttà, l' Arte moltiplicò i suoi capo-lavori, prodigalizzando tutte le sue ricchezze a questo popolo, che la natura trattò con tanta compiacenza, e che al par di essa ha servito.

Troppo felice Winckelmann! è in quest'epoca luminosa, è nella Grecia, che dopo aver descritto con rapidità l' andamento dell' Arte presso i varj popoli, e nell' età, che precedette quella della perfezione, ti fermi,

per fissarvi con tanta importanza i nostri studj, ed i nostri diletti! (4)

Non trovando in fatto che nella Grecia una serie di monumenti assai n merosa, e bastantemente fornita di un chiaro carattere d'origine o di imitazione, questo scrittore se ne stette pago all'indicare quale fosse presso a poco lo stile dell'Arte presso gli Egizj e gli Etruschi, fra i quali non giunse mai alla maturità, indi presso i Romani, nelle cui mani trovò la sua decadenza; ed egli non ne studiò profondamente la storia, se non presso i Greci; popolo privilegiato, cui a buon dritto egli ne attribuisce esclusivamente la perfezione. Io mi permetto questa osservazione, perchè si scorgerà, che obbedendo ad una tale autorità ho creduto di dovere, in trattando del risorgimento dell'Arte, non occuparmi quasi d'altro che degli Italiani, ai quali la natura e le circostanze hanno data sull'Arte moderna la stessa influenza, che ai Greci sull'Arte antica.

Avendo Winckelmann aggiunto a questi motivi la brama di presentare agli artisti, nella Storia dell'Arte degli Antichi, i principj dell'Arte medesima, bisognava per renderli sensibili e certi, che egli indicasse lo spirito, e l'applicazione nei Monumenti di questa regione, che ne fu la vera patria, e le cui scuole la portarono alla sua perfezione coll'insegnamento, e colla esecuzione di una moltitudine di capo-lavori, che ne sono le basi. Condotto dallo stesso desiderio, e presso a poco dalle medesime circostanze, riguardo all'Arte moderna, nell'impresa ch'io formo di continuare la Storia, di cui questo erudito ha trattato la prima parte, spero di esser anche di qualche vantaggio a coloro i quali professano le arti, ma per una via opposta, e senza dubbio meno piacevole: egli loro ha mostrato ciò che essi debbono imitare, io loro mostrerò quel che debbono fuggire. In tal guisa in Isparta l'ebbrezza sottoposta agli occhi dei fanciulli, loro ne inspirava orrore.

Io ho dovuto, principalmente per l'epoca del risorgimento dell'Arte, prendere i miei esempj dall'Italia, il solo paese, ove il destino la trasportò, quando per la seconda volta esso ebbe abbandonata la Grecia. Gli è fin nell'Italia, che Winckelmann ha seguite le sue traccie; quivi è che egli ne ha terminata la storia, al momento della sua caduta sotto di Costantino; quivi è pure che io ne riprendo il filo: si scorge adunque che Winckelmann ha scelta la miglior parte, *meliorem partem elegit*; e che egli non mi lasciò da descrivere che un periodo funesto, in cui soggetta

del pari che i mortali alla fievolezza ed alla decadenza, l' Arte parve al par di loro estinguersi e morire. Avrei di buon grado distornati i miei sguardi da questo spettacolo, senza toccare il velo, che si addensa sempre più sui minuti ragguagli, e sulle prove di questa deplorabile decadenza; ma come già lo dissi, la storia generale e la filosofia mi sembrarono riclamare contro quest' obblio, e richiedere che questo vuoto fosse riempito. Curioso io stesso di esaminarlo, andrò, dissi a me medesimo, andrò ad osservare lo Dio delle Arti, Apollo sonnacchioso, addormentato; egli si sveglierà, soggiunsi io; e forse non sarà meno utile a coloro, che coltivano le Arti, che importante per quelli, che vi cercano solamente il diletto, il vedere come si estinse la loro fiaccola, e come si raccese.

Ben si scorge che tutto ciò che conduce a questo scopo dee essere disposto secondo l' ordine dei secoli. Figliuola del Tempo, e sempre assisa a' suoi fianchi, la Cronologia forma i nodi delle infinite fila, che egli sospende sulle nostre teste; gli è a ciascuno di questi nodi che io sto per attaccare l' immagine delle produzioni dell' Arte atte a far conoscere e ciò che essa perdette, e ciò che successivamente rinvenne. Io non ammetterò, per quanto sarà possibile, nel novero dei Monumenti, che debbono formare i titoli fondamentali di questa Storia, se non quelli, le cui date sono stabilite in un modo presso a poco certo, cioè il più delle volte con prove materiali, le sole che non si piegano innanzi allo spirito sistematico; tranne che, se ne mancano di questa specie, si lascierà vuoto lo spazio, finchè il caso, ovvero più avventurose ricerche, ne somministrino altre, che abbiano la necessaria autenticità.

Richiamando ciò che ho detto, che la Storia delle Arti, le quali hanno per giudice l' occhio, anzi sarei tentato di dire per proprietario, non si dee scrivere, se non che presentandogli le loro produzioni, aggiungerò che la sorgente di tante conghietture, di tante idee gittate alla ventura, e di tanti errori, che si scontrano nelle opere degli Eruditi, degli Antiquarj, e di tanti altri, che si sono permessi di trattar delle Arti, e dei loro principj, ha origine da ciò, che essi ne hanno scritto e ragionato senza averne sotto gli occhi i Monumenti, ai quali essi hanno spesse volte sostituite le loro opinioni particolari, ovvero vane discussioni.

Abbastanza e per troppo lungo tempo l' Arbitrio ha regnato su questi oggetti, *et tradidit mundum disputationi.* Il momento di cangiar via è

giunto; invece di cercare d' avverar l' età d' un' opera dell' Arte coll' erudizione che ne spiega il soggetto, sarà d' uopo al contrario spiegarne il soggetto collo stile del Monumento, e secondo i principj dell' Arte: salvo sempre di chiamare in appresso alla conferma di questo metodo, desunto dall' essenza della cosa, l' erudizione dei fatti, delle circostanze e delle lingue.

I fatti, e le circostanze che io assegnerò per cause dell' assoluta decadenza, e del risorgimento dell' Arte, debbono adunque essere di una verità storica incontestabile; e la scelta dei Monumenti che serviranno di regola, e di subbietto di paragone, è della massima importanza. Per porre il leggitore in istato di giudicare di ciò, che mi fu possibile di eseguire a questo riguardo, tenterò di disegnare a grandi tratti il quadro non dell' universo intero; ma del mondo delle scienze e delle arti, cioè della Grecia moderna e dell' Italia, durante dodici secoli, cioè dal principio del IV fino a quello del XVI; spazio di tempo, nel quale imprendo a mostrare quale fu la sorte delle Arti del disegno. Costretto a seguirle penosamente dall' una all' altra di queste contrade, le mostrerò derelitte, e ripigliate a vicenda, turbate, degeneri, quasi annichilate nella rovina dei due grandi imperi, alla sorte dei quali esse furono successivamente attaccate; e finalmente rinascenti, studiate, e coltivate con successo.

Le difficoltà di una tale impresa riclamano qualche indulgenza per gli errori, e per le dimenticanze, di cui io potrò essere colpevole; le lacune, che fui costretto a lasciare, allorquando le mie ricerche riuscirono infruttuose, potranno un giorno essere empite da coloro che la sorte destina a perfezionare quest' opera, la quale nelle mie deboli mani non è che un saggio. L' amore della patria, presso i differenti popoli, indurrà altresì, lo spero, valenti scrittori a trattare coll' ampiezza necessaria, e nella forma che io ho adottata, se essa ottiene la loro approvazione, certi rami dell' Arte in certo qual modo nazionali, e certi generi particolari, che io non ho dovuto che accennare per non interrompere il corso della sua storia.

Nella scelta delle produzioni dell' Arte ho preferito, per quanto l' ho potuto, quelle che mi parvero atte a spargere nello stesso tempo qualche luce, e qualche certezza sui fatti, sulle usanze, sui costumi, e sulle paleografie Greca e Latina; in guisa che questi Monumenti non tornassero inutili alla storia generale ed alla letteratura.

Possa anco la filosofia, se pur ella non riguarda i lavori delle arti come una sterile imitazione della natura, o come semplici scherzi, e piacevoli delirj della immaginazione, possa ella nel quadro, che sta per presentarne le modificazioni diverse, trovare alcuni raggi di luce sulla natura dello spirito umano, e sulla sua maniera di operare! Lungi dalla vana pretesa di inspirare queste speculazioni, io non voglio prestare ad esse che un corpo sensibile, e dare alle medesime una base solida, applicandole ai Monumenti; tale è lo scopo che io mi sono proposto.

Il celebre scrittore del *primo* periodo della Storia dell' Arte, seguendo il suo cammino presso le nazioni più illuminate dell' antichità, ha dimostrato che sempre utili o piacevoli alla morale, alla religione, alle scienze ed alle lettere, le Arti del disegno (benchè sottoposte dal loro meccanismo agli organi fisici) dovettero il loro incremento progressivo alle stesse circostanze, che favorirono questi sublimi istituti della ragione umana. Nella Storia del *secondo* periodo si vedranno le Arti seguire ancora la sorte di questi istituti, decadere al par di essi, e sparire quasi interamente dalla superficie della terra; poi come esse riapparire dopo una lunga eclissi, e sempre dipendenti dallo stato delle nazioni, e delle costituzioni diverse, che le reggono, partecipare della loro rinascente prosperità.

STORIA DELL' ARTE

COL MEZZO DEI MONUMENTI

DALLA SUA DECADENZA NEL IV SECOLO FINO AL SUO RISORGIMENTO NEL XVI.

ARCHITETTURA.

INTRODUZIONE

Il desiderio di imitare gli oggetti, che colpiscono i nostri occhi, è un sentimento, per così dire, innato nell' uomo. Frutto di questa naturale disposizione, la imitazione diventa un' arte, allorquando i mezzi adoperati per portarvi esattezza sono sottoposti a regole, e ridotti a principj.

Le tre arti del disegno, la Pittura, la Scultura e l' Architettura traggono la loro origine da questo sentimento primiero, e tutte tre non debbono la lor perfezione, che ad un uso illuminato delle regole dettate dalla ragione e dal gusto, sia che esse si propongono lo scopo di esser utili, o soltanto di essere piacevoli, e che vi giungano con una imitazione più o meno immediata della natura.

Da questi due fatti incontestabili si deducono due verità del pari evidenti; l' una che il germe delle arti esiste presso tutte le nazioni; l' altra che i mezzi posti in opera da ciascuna di esse, ed i gradi di perfezione cui giungono non potrebbero essere i medesimi, a motivo della differenza del clima, dei costumi, della religione, del governo, la cui influenza è possente ed inevitabile (1).

(1) Ciò fa dire a Leon-Battista Alberti, che l' Arte, figliuola del caso e dell' osservazione, allieva dell' uso e dell' esperienza, dee la sua perfezione al sapere ed al ragionamento. — *De Re ædifican.* Lib. VI, cap. 2.

Lasciando adunque alla storia generale dello spirito umano la cura di cercare il momento, in cui dee essere posto il nascimento delle arti nella successione dei tempi, rinunciando anche a stabilire quale sia il popolo, che primo ne ha concepita l' idea, discussioni, che l' amor proprio delle nazioni renderà forse interminabili, noi abbiamo reputato essere più saggio divisamento il non far risalire le nostre osservazioni se non fino all' epoca, in cui tentativi, e lavori successivi avevano già condotte le produzioni degli ingegni naturali ad un grado notevole di perfezionamento.

Fedeli a questo metodo, che rispetta i diritti di tutti i popoli, in ciò che appartiene all'invenzione, noi non abbiamo dovuto far altro che scegliere, col divisamento di formarne il subbietto del nostro esame, le nazioni generalmente riconosciute come quelle, che si sono accostate più presso a quella perfezione, che l' uomo illuminato invoca con tutte sue brame, e verso la quale il genio dee dirigere tutti i suoi sforzi.

Ora questa condizione ha dovuto fissare i nostri sguardi sulle quattro nazioni celebri dell' antichità, gli Egizj, gli Etruschi, i Greci, i Romani, ed in ciò che appartiene specialmente all' Architettura, ci parve di vederla presso gli uni come presso gli altri precedere di molto nelle sue prime operazioni il disegno della figura umana ridotto ad arte.

Basterà, per provare questa anteriorità, seguire con rapido sguardo la via tenuta da ciascuno di questi popoli; ed è quello che io tenterò a prima giunta per mostrare in appresso successivamente l' incremento e la decadenza di ciascuna delle tre arti.

Annoverata nel nostro stato naturale fra i nostri primi bisogni, necessaria all' uomo, supponendolo anche nella solitudine, l' Architettura non aspettò per nascere, come la Scultura e la Pittura, che le società fossero formate. Sottomessa anche in una maniera più diretta all'impero del clima, essa ha dovuto fin dalla sua origine adoperare le pietre, le terre, i legni, che ciascun paese le ha presentati, per assicurare all' uomo un asilo contro gli assalti delle belve, un riparo contro le intemperie delle stagioni (1).

È dalla diversità di questi materiali, che essa ha desunte presso i differenti popoli le forme e lo stile che le danno un diverso carattere in ciascun paese; e queste forme distintive, questo stile proprio si mantennero

(1) Benvenuto Cellini l' appella, *la vesta*, l' armadura dell' uomo.

più o meno lungamente, secondo le modificazioni dello stato sociale, che ne avea favorito lo stabilimento.

Identificata così in certa qual maniera coll' uomo, giacchè il bisogno di ricorrere ad essa ha comune con lui il nascimento, l' Architettura è fra tutte le arti quella che più presto ebbe regole fisse, e quella che offre la più feconda sorgente di osservazioni importanti e filosofiche.

Dell' Architettura presso gli Egizj.

La inconcussa solidità, che ci rende attoniti nelle antiche fabbriche degli Egizj, fece credere che questo popolo fosse guidato nel suo sistema di costruzione dal nobile desiderio di assicurare ai monumenti dell' Arte una sempiterna durata. Tuttavia prima di rendergli onore per un sì profondo pensamento, prima di supporre che con questo scopo egli abbia scelto ed i materiali più inalterabili, e le proporzioni più acconcie a consolidare le sue opere, è d' uopo considerare lo stato in cui egli si trovò; ed allora si riconosce che quella specie di immortalità ottenuta da sì vasti lavori, è un prodotto naturale di molti fatti insieme uniti, la cui influenza ha dovuto esercitarsi da se medesima, ed indipendentemente dalla volontà di chi costruiva. E per vero dire fin dall' istante in cui gli Egizj cominciano a fabbricare, li vediamo quasi dappertutto costretti ad adoperare il granito, per non avere vicini, od almeno per non potersi procurare i legni e le pietre di una natura meno ribelle; e si nota pure che le caverne, ove si crede verosimilmente, che essi abbiano a prima giunta abitato, li invitano a porre in opera larghi massi, moli enormi, che solidamente locate affronteranno gli sforzi del tempo.

Che diretti da questo dettame della natura, ed avvezzi ad adoperare questi materiali, pressocchè indistruttibili, essi abbiano in appresso, passando dal fisico al morale, concepita la speranza di una immortalità, che dovea lusingare il loro orgoglio, un tale sentimento nulla ha che non sia conforme alle disposizioni dello spirito umano; e se il carattere di grandezza, se l' inalterabile conservazione de' loro edificj, influendo dal suo canto sulle loro inclinazioni e sulle loro abitudini, ha contribuito alla gravità dei loro costumi, ed alla durata delle loro leggi, è questo nello stesso tempo un grande esempio della potenza delle arti, ed un effetto delle cause primitive, tutte materiali, che hanno dovuto guidare il loro genio quasi senza che se ne avvedesse.

Checchè ne sia, l' Architettura Egizia è il più antico modello di quest' arte, che ci presenti verun popolo incivilito, e quest' anteriorità è dovuta all' antichità medesima dell' incivilimento dell' Egitto.

Per un singolare concorso di circostanze fisiche, morali e religiose, successivamente associate le une alle altre, quest' Architettura offre un carattere originale, che non si trova punto altrove. Le mura costruite dagli Egizj hanno un aspetto gigantesco, una grossezza straordinaria; le case di quest' antico popolo, di un solo piano, e quasi senza aperture erano coperte da terrazzi; non v' avea legno nei tempj; la sommità era sostenuta da pilastri quadrati, o da grosse colonne senza basi; talvolta le colonne aveano l' apparenza di fasci, le cui parti ravvicinate le une alle altre formavano una specie di incanalatura; il disegno dei capitelli variava nello stesso edificio; le forme di essi erano emblematiche; si adornavano con foglie di palma, o d' altri alberi del paese; gli architravi, o le fascie erano liscie, od arricchite di geroglifici; non v' aveano frontispizj.

Obelischi di un' altezza portentosa vennero tagliati nelle montagne di granito con dispendj e lavori incalcolabili; piramidi colossali occuparono larghi territorj; tempj di un' ampiezza considerabile vennero coperti, per mancanza di cognizioni sull' arte di formar le vôlte, o per non volerne far uso, da immense soffitte di pietra: ora regnò nei disegni una semplicità monotona, ora si moltiplicarono le linee irregolari, di cui si stenta ora ad indovinarne i motivi: si innalzarono portici e mausolei sterminati, somiglianti a città. Dappertutto finalmente il genere dei materiali e lo stile dell' edificio ispirarono l'idea del grandioso carattere della natura medesima, o quella dell' uniformità del culto, ed impressero nell' anima il sentimento del rispetto, che i misteri della religione esigevano; e da ciò forse procede, che non si trova presso questo popolo nè la cognizione delle parti dell' Arte, il cui scopo è di piacere, e nemmeno l' apparenza del desiderio di possederle (1).

(1) Quanto allo stupore, che in noi destano i monumenti dell' Architettura, é della Scultura Egizia, non è egli d' uopo riconoscerne la causa nella somma diversità, che si trova ora fra lo stato dell' Europa, e quello dell' Egitto? Avvezzi nelle nostre contrade a mirar le produzioni delle arti consacrate all' utilità dell' intera popolazione, od almeno di tutte le persone, che sanno, e vogliono fruirne, quante riflessioni debbono appresentarsi al nostro intelletto, allorquando noi vediamo immensi edificj, isolati nel mezzo di un deserto, inutili del tutto allo scarso numero d' uomini, i quali errano ne' dintorni, o che non servono ad altro; che a sottrarli agli sguardi di alcuni passaggieri barbari al par di essi; allorquando noi consideriamo

Due grandi avvenimenti che mutarono lo stato politico dell' Egitto modificarono le forme di questa architettura, senza distruggerne interamente le regole primitive: parlo del dominio di Alessandro, e dei Principi greci che gli succedettero, ed in appresso di quello dei Romani. Fu sotto l' Impero dei Greci che, in cambio degli esempj di grandezza e di solidità, che l' Egitto loro avea presentati, e supponendo che la Grecia non avesse partoriti da se medesima tutti i generi della bellezza, fu sotto quest' Impero, io dico, che costoro comunicarono alle loro antiche guide principj più variati pei disegni, tipi più eleganti per gli ordini, parti minute più ricche per gli ornamenti; sorta di merito però, in cui gli Egizj non uguagliarono giammai gli Architetti greci. Il dominio dei Romani sull' Egitto produsse un cangiamento più considerabile nello stile originario delle costruzioni di questo paese; esso fece nascere quasi una terza specie di architettura. Preso da un amore bizzarro, anzichè religioso pel culto antico delle Divinità Egizie, Adriano trasportò a Roma questi Iddii, ed il loro culto, e lasciò in cambio nell' Egitto tempj romani, e romane città.

Dell' Architettura presso gli Etruschi.

Gli Etruschi, benchè meno lontani da noi degli Egizj e pei tempi in cui vissero, e pel paese che abitarono, ci hanno lasciati minori mezzi co' quali apprezzare le loro cognizioni, ed anco conoscere la loro storia.

Se si può dubitare che essi non abbiano la stessa origine dei Greci, è certo almeno che essi videro due volte stabilirsi fra di essi Colonie greche nella Italia. Ora perchè un popolo mandi colonie fuori del suo seno, bisogna che la sua popolazione, divenuta considerabile, glielo permetta, si potrebbe anche dire, bisogna che essa lo esiga; ed è fuor d'ogni dubbio, che in questo stato di popolazione le arti, e principalmente quelle che servono a bisogni indispensabili, debbono esser giunte ad un certo grado di perfezione. Noi scorgiamo, in fatto, che all' epoca in cui i Greci si sparsero nell' Etruria, essi aveano già fatto uso di quella specie di architettura,

l' incredibile quantità delle figure incise su queste masse spaventose, la maggior parte di una forma e di una proporzione che la natura disapprova, ed esprimenti idee che la più profonda erudizione non può spiegare? E come non saremmo noi presi a prima giunta da una specie di terrore, e come questo primo stupore non diverrebbe in appresso ammirazione? Potremmo finalmente rifiutarci a questo sentimento, allorchè si osserva nei monumenti dell' Architettura una potenza di esecuzione, che sembra superare tutti i mezzi umani, e nella Scultura, sotto forme gigantesche, ed anco mostruose, una espressione talvolta giusta e viva?

che venne appellata *Dorica*; e l'analogia che esiste tra le parti principali di questa architettura, o di quest' ordine architettonico, e quelle dell' Architettura degli Etruschi, conosciuta sotto il nome di Ordine Toscano, in cui tutte le parti hanno per iscopo di assicurare agli edificj una perfetta solidità, è talmente semplice, che l' idea primiera può essere stata con facilità concepita dagli Etruschi medesimi, e ad essa ogni popolo incivilito potrebbe facilmente sollevarsi senza aver ricorso alla imitazione di una straniera Architettura.

Checchè ne sia, non prendendo a considerare le cognizioni degli Etruschi, ed i loro usi nell' Architettura, che dall' epoca, in cui essi giunsero al grado di perfezione, in cui abbiamo detto che conviene alla storia di occuparsi delle belle arti, noi vedremo che essi nulla obbliarono di ciò, che poteva contribuire all' ardimento, così come alla solidità degli edificj, ed all' utilità di tutte le loro parti. Noi non troviamo, per dire il vero, prove di questo fatto nel paese sottomesso al loro dominio. Per quanto possente sia stata la nazione Etrusca, per quanto ampie fossero le contrade della Italia, in cui essa ha regnato; pure non esiste un solo de' suoi monumenti: il tempo, ossia gli uomini, forse più gelosi ancora della sua gloria, che non il tempo medesimo, non ne risparmiarono alcuno; ma Roma ce ne somministra; gli è presso i Romani medesimi, accusati di ingratitudine verso gli Etruschi, che si possono vedere Toscani edificj.

I successori di Romolo più occupati, al par di lui, delle fatiche della guerra che della coltura delle arti, quando vollero fortificare il luogo della loro residenza, vi chiamarono gli architetti Etruschi. Tarquinio incaricò alcuni maestri di questa nazione di costruire le muraglie che formavano, a' suoi tempi, il recinto di Roma, la cittadella, con cui egli fortificò il Monte Palatino, il Tempio, che consacrò a Giove in mezzo a questa fortezza, e finalmente la *Cloaca Massima*, quella chiavica ancora esistente, la cui portentosa estensione e solidità, attestata da tanti secoli, sembrano non tanto convenire allo stato di una città nascente, quanto all' ambizione antiveggente dei fondatori di un grande Impero. Questo monumento prodigioso dimostra anche al presente, che l' arte di tagliare e di unire le pietre, e quella della costruzione delle vôlte, parti principali dell' Architettura, erano famigliari agli Etruschi o Toscani, all'epoca della prima età di Roma.

Dell' Architettura presso i Greci.

È ai Greci, ai quali si riservavano tutti i generi di gloria, che tutte le nazioni dei tempi posteriori, sono tenute d'aver aggiunto a tutto ciò, che l'antichità ha inventato per la solidità, e pel comodo degli edificj, le cognizioni che formano nello stesso tempo dell' Architettura una scienza ed un' arte: sono eglino che sollevarono questo ramo dell' industria umana al più alto grado di perfezione, accoppiando l'utile al piacevole ed al bello.

Il primo scopo dell'Architettura fu interamente ottenuto presso i Greci col perfezionamento che essi diedero all' Ordine Dorico, allorquando, togliendogli la sua pesantezza primitiva, gli diedero proporzioni, che senza diminuirne la solidità, non gli lasciarono che forme semplici e nobili, immagine del carattere degli stessi Dorici. Quest'è la prima età della greca Architettura, e questo è altresì il genere di costruzione, in cui supponendo che l' Architettura egizia abbia esercitato qualche influenza sul genio dei Greci, quest' azione primitiva può essere riconoscibile.

L' invenzione dell' Ordine Jonico è il frutto di una seconda età, il prodotto di un incivilimento e d'una istruzione più avanzata. Si attribuisce l' invenzione di quest' Ordine alle Colonie Greche stabilite nell' Asia Minore, paese ove la bellezza del cielo, e l' avventurosa disposizione dei luoghi dava agli abitanti una viva propensione a tutti i piaceri atti a rabbellire la vita. I Greci, stabiliti in queste contrade, vi aveano portato l' Ordine Dorico. Volendo in appresso aggiungere nuove bellezze a questo ordine con più grandi distanze, e con capitelli di una forma e d' un effetto più piacevoli, essi immaginarono gli ornamenti, e determinarono le proporzioni che costituiscono quest' ordine appellato *Jonico.* La loro antica patria adottò questo tipo abbellito, e vi aggiunse novelli perfezionamenti, di cui tutte le invenzioni umane si arricchivano fra le sue mani.

Verso il medesimo tempo, o poco dopo, essendo la Grecia pervenuta ad uno stato di ricchezza e di potenza, che noi possiamo appellare la sua terza età, l'Arte dispiegò il lusso e la magnificenza che divenivano proprie della nazione, nel creare un nuovo ordine, in cui unì alla nobiltà del primo, all' eleganza del secondo, tutto ciò che lo spirito sublime, e la feconda immaginazione del popolo Greco potevano bramare di più variato e di più pomposo, sia per le proporzioni, sia per gli adornamenti. L' invenzione del capitello Corinzio condusse a quella di questo terzo ordine, di cui esso formò il carattere distintivo. Se il racconto che la anti-

chità ci ha tramandato intorno all'invenzione di questo capitello non è che una favola, questa fola è sì ridente, che noi dobbiamo accuratamente conservarla, siccome dobbiamo anche rispettare la disposizione della foglia d'acanto, che il primo autore di questo capitello ha saputo spiegarvi con tanto gusto. Gli è al ricco fogliame di questa pianta, che il capitello Corinzio dee la sua bellezza, siccome il capitello più notevole della Architettura Egizia dee la sua al fogliame della palma. Questi tipi primordiali ci mostrano oggetti di imitazione tolti dai prodotti di ciascun paese, e per conseguenza ci presentano invenzioni locali, che ebber luogo senza che l'uno dei due popoli abbia nulla preso in prestanza dall'altro.

È noto che nè i desiderj dei sovrani, nè gli sforzi degli artisti, non giunsero già da duemila anni a sostituire al capitello Corinzio nulla che lo ugguagli in merito.

Questi tre ordini, le proporzioni e le forme distinte, che ne costituiscono il carattere, non lasciano ricerche da farsi a questo riguardo. Non solo essi adempiono tutte le condizioni necessarie alla solidità, ma si applicano a tutti i generi di costruzione; semplicità, forza, eleganza, maestà; offrono essi tutti i generi di bellezza, cui il Genio dell'Architettura può giungere.

Gli ornamenti che i Greci permettevano alla Scultura di associare alle decorazioni proprie degli ordini, terminavano di arricchirli, e di indicare il fine del monumento, l'uso, il culto, e talvolta anche lo Dio, al quale era consacrato.

L'Architettura si trova in tal guisa sollevata presso i Greci al suo ultimo grado di perfezione. Una moltitudine di edificj ne offrirono modelli perfetti, ed il continente della Grecia, le isole dell'Arcipelago, l'Asia Minore si trovavano popolate da un numero infinito di capo-lavori, quando, dividendo il destino di tutti i popoli inciviliti, la patria delle arti cadde in potere dei Romani.

Dell'Architettura presso i Romani.

La Storia non ci dice, e nessun monumento delle arti ci prova che all'epoca della fondazione di Roma, le nazioni che la circondavano, se si eccettuano gli Etruschi, abbiano portata l'arte del fabbricare al di là di ciò che esigevano i primi bisogni. Lo stesso avvenne presso i Romani, che non erano nella loro origine fuorchè una raunanza d'uomini grosso-

lani, un' unione di pastori di diversi paesi. Questi zotici abitanti dell'antica Roma si limitarono, fin dalla fondazione della loro città ad abitazioni conformi ai loro costumi.

Allorquando la loro patria ebbe ingrandito il suo recinto, e cominciato ad arricchirsi colle spoglie dei popoli vicini, furono gli Etruschi, come già abbiamo detto, che essi chiamarono ad abbellirla. Il genere di costruzione solido e semplice, che gli Architetti Toscani si erano renduto famigliare, si attagliava allora alle abitudini ed al gusto dei Romani. Bentosto la sapienza e la moderazione di una repubblica nascente fecer luogo all' amore delle conquiste, all' ambizione, alla cupidità di un popolo di re; ma i novelli costumi, che furono l' effetto di questo nuovo stato politico, non potevano contribuire ad indurre i Romani alla cultura delle Arti; in guisa che, conservando gli Etruschi o Toscani la loro superiorità, l'ordine che dal loro nome fu appellato *toscano*, od almeno lo stile che ne forma il carattere, sussistette infra di essi fino al tempo, in cui venne aperta la comunicazione fra Roma, la Magna Grecia, la Sicilia e l' Asia Minore.

Allora, senza alcun dubbio, i Romani aggiunsero alla solidità dell' Architettura Etrusca alcuni ornamenti; fors' anche innalzarono edificj di un genere meno austero, desunto dai diversi ordini, che erano perfezionati già da lungo tempo in tutti quegli ameni paesi. Alcuni giovani Romani si traferirono in appresso nella Grecia per istudiar l' Arte e per esercitarla, e Vitruvio ci insegna essere stato un cittadino Romano, il quale venne scelto dal Re Antioco per terminare nel grembo medesimo di Atene il tempio di Giove Olimpico.

Queste cognizioni si sparsero più generalmente in Roma, quando, essendo stata la Grecia ridotta in provincia Romana, i suoi vincitori impararono a godere dei capo-lavori, di cui essa era adorna. Dopo questo grande cangiamento varj Architetti Greci seguirono nell' Italia i Consoli vittoriosi, e novelli monumenti, degni di queste mani valenti, arricchirono la città che dettava leggi alla Grecia. Avendo Augusto sostituito il potere imperiale al governo repubblicano, volle che la magnificenza degli edificj pubblici corrispondesse alla potenza della capitale del mondo. Roma allora cangiò aspetto. La bellezza di questi monumenti attestò, e si può dire, accrebbe la sua grandezza. Secondato da cittadini ricchi, i quali e-

rano divenuti suoi cortigiani, Augusto vide sollevarsi a' suoi lati edificj costruiti per sua cura, tempj, terme, portici, che semplici privati consacrarono alla pubblica utilità, ed in cui l'Architettura spiegò dovizie d'ogni genere.

Questa magnificenza si accrebbe anche dopo il regno di quest' Imperatore, e fu bentosto spinta al di là dei confini segnati dalla convenienza e dal gusto. Volendo Nerone superare i suoi antecessori negli abbellimenti della città di Roma, impiegò, se si crede ad alcuni Storici, un mezzo esecrabile per aver occasione di rifabbricarla. Portò poi per se medesimo la sontuosità de' suoi palazzi fino alla stravaganza, e mostrò principalmente la sua follía nell' immensità e nel fasto della sua *casa dorata*. Vespasiano, Tito, Domiziano, Nerva, Trajano, aggiungendo ancora a quest' edifizio novelli ingrandimenti, diedero ad esso una estensione portentosa; ma almeno questi principi ebbero il buon senso di costruire presso di quest' immensa abitazione monumenti di una utilità generale, basiliche, fori, acquedotti, circhi, archi di trionfo, un anfiteatro, di cui l' occhio abbraccia appena nelle sue rovine maestose la elevatezza e l' estensione, una colonna che si può considerare nello stesso tempo come un capo-lavoro delle due arti unite, e come un monumento della Storia.

Fuori di Roma vennero costruiti per suo comodo e per sua sicurezza ponti, fortezze, argini detti ancora al presente *Vie Romane*. Furono scavati porti dappertutto, ove lo esigevano i bisogni della marina militare, e della marina mercantile. I Romani non si limitavano ad aprir porti nei luoghi in cui la natura ne notava il sito: da *Centum-Cella*, ossia *Civita-Vecchia* fino a *Terracina*, l' antico *Anxur*, io ne ho visitati sette. Le stesse cure vegliarono all' innalzamento di un numero infinito di edificj nelle Gallie, nella Spagna, nella Germania e nelle altre colonie Romane, ove ne sussistono ancora considerabili rovine.

In questi differenti paesi, ma principalmente in Roma, si facea notare un genere singolare di monumenti, che la loro antichità rende anco al presente più curiosi e più importanti: sono essi i mausolei innalzati agli Imperatori ed a personaggi commendevoli (1). Quello d' Adriano fu il più magnifico di tutti.

(1) Tale è quello della famiglia *Plautia*, che si scorge ancora presso Tivoli. Secondo il senso dell' iscrizione esso fu eretto a spese del Senato, *ob res bene gestas*. Un altro monumento di questo genere, più antico,

Questo principe fu preso da una tale passione per l' Architettura che pretese, come ben si sa, di porsi da se medesimo nel grado degli architetti. Sotto il suo regno tutte le parti dell' Impero si coprirono di monumenti; ma questo principe, allontanandosi dai primi principj dell' Arte, che sono la proprietà e la convenienza, ammassò talvolta nello stesso recinto tante costruzioni di generi diversi, e straordinarj, come, a cagion d' esempio nella sua *Villa* di Tivoli, ed adottò un tal miscuglio di forme e di stile che si può, come già lo abbiamo detto, rimproverargli d' aver dato principio alla decadenza del gusto.

Una invenzione, di cui siamo per parlare, sembra essere stata anche essa foriera di una tale corruzione.

I Romani, sotto i primi Imperatori, sazj di ricchezze e di gloria, sentirono il bisogno dei diletti della immaginazione, e molti di essi, fra i personaggi più distinti, non isdegnarono di coltivare le Belle Arti. Si dee riconoscere che dallo studio più superficiale delle arti, alla persuasione di averne acquistata una notizia profonda ed al desiderio di dettar leggi ad esse, il passaggio è facile e pronto pei personaggi doviziosi. L' Imperatore da me citato ne presenta un esempio luminoso. Essendosi diffuso questo sentimento infra i Romani, essi furono bentosto compresi dall' ambizione di mostrarsi gli emuli degli Etruschi e dei Greci, che erano successivamente stati i lor padroni nell' Architettura, e crearono un novello ordine, le cui forme furono prese in prestanza dall' Jonico e dal Corinzio; e che si appella per questa ragione *Composito.* Non si può negare che quest' ordine abbia una magnificenza atta a lusingar piacevolmente la vista; ma in sostanza niente esso rinchiude che superi nè la bellezza nobile dell' Ordine Corinzio, nè l' eleganza dell' Jonico.

Se quest' osservazione sembra severa, si concederà almeno che dopo le conquiste di Aureliano e di Diocleziano, avendo l' esempio dell' Oriente accresciuta la passione dei Romani per la magnificenza degli edificj, essi caddero a questo proposito in un eccesso veramente riprovevole. Le terme che Diocleziano costruì in Roma, al par del suo palazzo di Salona, al-

ed ora troppo poco conosciuto, sussiste in un quartiere oscuro di Roma: la iscrizione contiene queste parole onorevoli e tenere: *C. Poblicio L. F. Bibulo. Honoris, virtutisque causa, senatusconsulto Populique jussu Locus... pubblice datus est.* Potrei anche citare la tomba di Planco, fondatore di Lione, costruita in forma di torre, ed esistente presso di Gaeta, il Mausoleo di Augusto, ed un gran numero d' altri simili monumenti più o meno ricchi, ed i cui bassi-rilievi, e le iscrizioni presentavano non di rado preziosi documenti storici.

terarono, per un effetto di questo gusto disordinato, la vera idea della grandezza. Una siffatta corruzione attestò che allorquando un' arte è giunta alla sua perfezione, e che intelletti ambiziosi, trascurando i suoi veri principj, si lasciano sedurre dal vano desio di andar oltre, la decadenza è un effetto inevitabile e veloce di quest' errore. L' influenza dei traviamenti di Diocleziano si fece manifestamente sentire sotto il regno di Costantino. L' Architettura passò quasi all' improvviso dalla sovrabbondanza degli ornamenti, che il primo di questi principi avea mostrato di gustare, ad una pesantezza eccessiva nei membri principali degli ordini, ad una faticante moltiplicazione di modanature senza motivi e senza armonia, e finalmente ad una non curanza assoluta di ogni convenienza e di ogni principio.

Questa rapida sposizione dello stato, in cui si trovò successivamente la Architettura presso i quattro popoli che furono l' oggetto della nostra attenzione, proverà bastantemente la aggiustatezza della osservazione, con cui le abbiamo dato principio. Vi si scorge l'influenza delle cause che agiscono più potentemente sul genio delle arti dopo il clima, quella dei costumi, della religione e dei mutamenti, cui una nazione va soggetta nel suo stato politico durante il corso di molti secoli.

Il carattere dell' Architettura è solido e severo al par di quello dei Romani medesimi, allorquando questo popolo fondò la repubblica; magnifico nei primi tempi dell' Impero; sopraccaricato di fastosi ornamenti per un effetto del lusso dei grandi, e dei principi nei secoli seguenti, e degradato alfine, impoverito, bizzarro, nullo per ben dieci secoli, in mezzo alla rovina dell' Impero. L' Arte non ricupera il suo splendore che nel XV e XVI secolo.

PARTE PRIMA

DECADENZA DELL'ARCHITETTURA

DAL IV SECOLO FINO ALLO STABILIMENTO DEL SISTEMA GOTICO.

Tavola I. L'Architettura antica nel suo stato di perfezione presso i Greci ed i Romani.

Prima di esporre il triste quadro dell'Architettura in decadenza, ho divisato essere conveniente il mostrarla nella sua perfezione presso i Greci e presso i Romani, riunendo sopra una medesima tavola alcuni degli edificj antichi più generalmente ammirati. Il paragone che se ne potrà fare con quelli innalzati durante lo sventurato periodo della decadenza renderà più sensibili le alterazioni, cui l'arte andò soggetta di secolo in secolo, al par che lo stato di degradazione in cui giacque fino all'epoca del suo risorgimento.

La sola vista di questa tavola fa nascere nello spirito l'idea della gravità, della magnificenza e della grazia che risultano da una giudiziosa applicazione dei tre Ordini a disegni, tutte le parti de'quali sono infrà di loro concordi. Vi si scorge quella armonia che è il prodotto della convenienza reciproca di tutte le bellezze parziali di un edificio, e che forma da sè medesima il più alto grado della bellezza.

Il primo di questi monumenti, N.° 1 e 2, è il celebre Partenone, tempio consacrato dagli Ateniesi a Minerva, cui essi andavano debitori del doppio beneficio di aver dato il suo nome alla loro città, e di aver fatto loro conoscere i principj della Architettura. Quest' edificio è il più bello fra tutti quelli dello stesso genere che ci presenta la antichità. L'ampiezza e la disposizione della sua pianta, dice il valente personaggio che ne ha fatti i più bei disegni, danno un' idea della sua magnificenza; la proporzione

delle due dimensioni principali di esso diventa la regola di quella che venne adoperata dagli Architetti greci: e la sua facciata è il modello dell'Ordine il più regolare.

I dettagli della decorazione si trovavano in un perfetto accordo col carattere del tutto; e lo spirito della loro esecuzione, in rapporto alla disposizione del sito, non contribuiva meno a presentare il più magnifico quadro.

Questo tempio di Minerva dà un'idea perfetta delle bellezze proprie dell'Ordine Dorico.

Il Tempio di Nimes conosciuto sotto il nome di *Casa quadrata*, e che io ho fatto incidere sotto il N.° 5 e 6, offre lo stesso vantaggio relativamente all'Ordine Corinzio. Senza distruggere l'idea che noi possiamo formarci degli edificj costruiti nell'infanzia delle società, pel semplice bisogno degli uomini, esso ci mostra un esempio di ciò che l'Arte ha prodotto di più nobile nel suo stato di perfezione.

La vista laterale dell'edificio antico dello stesso ordine, N.° 3, che si scorge in Roma, rovinato in parte, e che si crede essere una basilica di Antonino o piuttosto un *Tempio di Marte*, aggiunge a quest'idea di perfezione quella di una grande magnificenza.

Il tempio della *Fortuna Virile* di Roma, N.° 7, 8 e 9, tenendo il mezzo tra le forme grandiose del primo monumento che ho citato e quelle dell'edificio che segue, ci offre un'immagine della grazia che forma il carattere dell'Ordine Jonico nato in grembo ai costumi facili e voluttuosi degl'ingegnosi abitanti dell'Asia minore.

A questi tempj quadrilateri ne feci succedere uno di forma circolare, genere men comune presso gli antichi: esso è il Panteon di Roma, monumento che per la grandezza del suo tutto, e per la maestà delle sue parti interne ed esterne forma ancora lo stupore e l'ammirazione dell'universo. È senza dubbio per questo grande carattere che Agrippa suo fondatore lo giudicò adatto all'omaggio che egli voleva rendere al suo protettore padrone dell'universo. È noto che dopo il rifiuto d'Augusto Aprippa lo dedicò agli altri Iddii, di cui il cielo, la terra e gli abissi erano allora popolati.

Allorquando i Cristiani non riconobbero più che un Dio solo, veramente degno del culto degli uomini, essi gli consacrarono questo bel

monumento. È a questa novella destinazione così come all'eccellenza della sua architettura che il Panteon dee la sorte di essersi sottratto alla distruzione, che già da venti secoli ha coperto di tante rovine il suolo di Roma. Esso presenta il modello più perfetto su cui il gusto possa studiare.

Un merito pressochè uguale mi ha indotto a porre in alto della medesima tavola, N.° 4, un tempio antico che si scorge in Nimes, presso l'edificio appellato i *Bagni di Diana*. Io ne debbo il disegno all'autore della eccellente opera sopra le *Antichità di Nimes*. La sua forma, ed anco la sua interna distribuzione possono farlo paragonare ai primi tempj cristiani, di cui ci occuperemo all'epoca del principio della decadenza dell'Arte.

Questa tavola è terminata dai modelli dei tre Ordini, le cui proporzioni hanno fissato il carattere ed assicurata la eccellenza dell'Architettura presso gli antichi, e sono pur divenute la sorgente della sua bellezza all'epoca del risorgimento. L'idea di questa perfezione ci seguirà a traverso dei secoli della decadenza che siamo in procinto di percorrere.

Tavola II. Principio della decadenza sotto i regni di Settimio Severo, di Diocleziano, e di Costantino. II, III e IV secolo.

I Greci ed i Romani nostri maestri nelle belle arti, avendo creduto nell'epoca in cui l'Architettura giunse alla sua perfezione, di dover distinguere e determinare le proporzioni degli ordini, cioè degli ornamenti principali, ne risultò che indipendentemente dalla solidità e dal comodo che nessuna nazione non ha mai potuto trascurare in verun tempo, l'Architettura al par della Pittura e della Scultura ebbe presso i Greci e presso i Romani il bello per iscopo; ed ancora al presente consegue da questi principj che se la perfezione degli edificj in generale dee essere apprezzata dietro le relazioni delle loro parti colle proporzioni e colle forme che costituiscono il bello, è parimente la mancanza di queste proporzioni e di queste forme che ne stabilisce i difetti. In tal guisa la decadenza dell'Arte dovette cominciare tostochè gli Ordini andarono soggetti ad alterazione. Sarà dunque col considerare sotto questo punto di vista i monumenti, di cui sto per presentare le incisioni, che noi conosceremo la storia della corruzione e del ristabilimento del gusto.

Conformemente all'opinione generale che colloca il principio di questo sventurato periodo presso a poco al regno di Costantino, la tavola II presenta, sotto il N.° 9, l'Arco di trionfo eretto in onore di questo principe,

dopo la vittoria che egli riportò contro di Massenzio l'anno 313. L'insieme di questo monumento conserva ben ancora, e più dell'Arco di Settimio Severo, inciso sotto il N.° 7, un aspetto maestoso; ma l'esecuzione, al par dell'uso degli ornamenti e della scelta mal intesa dei luoghi assegnati ai bassi-rilievi, annunciano la decadenza in una maniera sensibilissima.

Questi ornamenti si compongono in parte delle sculture tolte all'Arco ed al Foro di Trajano, le quali sono eseguite con abilità, ma rammassate e messe in opera senza gusto, ed in parte di marmi lavorati sotto lo stesso Costantino. Si osserverà facilmente la differenza che passa tra le sculture delle cornici, che io distinguo coi N.i 10, 13 e 14, eseguite sotto di Trajano e quelle presentate dai N.i 11, 12 e 15, che sono del tempo di Costantino. L'alterazione di queste dà risalto al bel lavoro ed alla eleganza delle altre. Lo stesso avviene delle foglie scolpite nel modiglione della cornice dell'Arco di Trajano che io distinguo col N.° 19, se si paragonano a quelle del N.° 18, che è un modiglione eseguito sotto di Costantino. Lo scalpello si mostra intelligente e delicato nelle prime, rozzo e secco nelle seconde. Questa differenza si trova tra la base ed il capitello delle belle colonne tratte dall'Arco di Trajano, N.° 16, ed il piedestallo pesante e grossolano, su cui furono poste queste colonne, che è del tempo di Costantino. La stessa differenza passa tra un capitello di un pilastro dell'Arco di Trajano, N.° 17, ed il pilastro troppo largo così come la base mal profilata ai quali esso è adattato.

La cornice che serve d'imposta al grand'arco di mezzo al par del suo archivolto, N° 21, l'una e l'altro del tempo di Trajano, sono arricchiti d'ornamenti di stile migliore, e presentano una grande magnificenza, mentre l'imposta e l'archivolto dei piccoli archi laterali, N.° 20, che appartengono all'epoca di Costantino, sono assai meschini, ed i dettagli della cornice vi si trovano moltiplicati senza veruna intelligenza.

D'appertutto, in ciò che appartiene a Costantino, manca l'arte del profilare, sorgente della grazia; e noi vedremo l'obblio di quest'arte divenire sempre più il segno della decadenza.

La necessità in cui si trovarono gli Architetti di Costantino di togliere tanti ornamenti ad edificj più antichi per decorare un monumento che il popolo ed il senato romano consacravano alla gloria di un imperatore, non che la cattiva esecuzione di quelli che fecero scolpire essi medesimi,

attestano abbastanza lo stato d' insufficienza e d' imperizia in cui l'Arte era in allora caduta.

Ed è egualmente facile il riconoscere che già prima di questo momento, l'ignoranza ed il cattivo gusto manifestaronsi nelle moltiplicate licenze e nel troppo frequente uso di ornamenti senza motivo e senza convenienza. Ed è all'oggetto di provare questo fatto che collocai nella parte superiore della medesima tavola i disegni di alcuni monumenti anteriori all'arco di Costantino.

Il N.° 3 rappresenta la facciata di una parte delle terme di Diocleziano a Roma. Il luogo di cui ella offre l'ingresso è uno di quelli che gli antichi chiamavano *Tablinum*, una sala cioè atta a contenere gli archivj. Erano queste sale per lo più collocate nei grandi edificj subito dopo il primo o il secondo vestibolo. La decorazione di questa facciata è di uno stile il più bizzarro ed il più licenzioso. Colonne inutili sono innalzate le une sopra le altre, le quali poggiano su piedestalli di cattivo gusto, e sono sormontate da architravi e da cornici interrotte. Larghe finestre, fralle quali sonovi delle nicchie accompagnate da altre colonne appoggiate sopra mensole, ne aumentano la confusione, ed il tutto è terminato da frontoni spezzati e senza base.

Tutti i monumenti di Architettura, fatti innalzare a Spalatro da Diocleziano, ci offrono le stesse licenze. Io do, sotto il N.° 2, l'elevazione della porta principale del suo palazzo, detta la *Porta Aurea*; sotto il N.° 4 l'elevazione laterale di un tempio ottagono che lo stesso imperatore consacrò a Giove, e sotto il N.° 8 la veduta dell'interno di una corte del palazzo. In ciascuna parte di questo immenso edifizio le colonne sostengono degli archi invece di architravi: vedesi la trabeazione tagliata dall'arco che posa sulle colonne, ed altre simili stravaganze le quali indicano il disprezzo degli antichi principj e l'oblío del vero bello.

Tav. III. Veduta dell'interno di una corte del palazzo di Diocleziano a Spalatro. III Secolo.

La tavola III rappresenta la veduta dell'interno di una corte del palazzo di Diocleziano, che fu già collocato sotto il N.° 8 della tavola precedente. Questo monumento vien qui ripetuto con proporzioni maggiori, affinchè più facilmente si scorgano gl' indizj della decadenza dell'Arte.

Il grand' arco è di una struttura egualmente viziosa che quella dell'arco delle terme dello stesso imperatore, inciso sulla tavola II.

Gli esempj di un grand'arco che interrompe la trabeazione erano rari prima dell' epoca di cui parliamo. Sono al contrario diventati comunissimi negli edifizj moderni e soprattutto in quelli dei Veneziani.

Sia che gli Scultori i quali spesse volte collocavano dei bassi-rilievi storici sotto i grandi archi, negl' intercolonnj, come vedesi ai N.[i] 1 e 6 della tavola II, abbiano trovato questa disposizione architettonica conveniente alle loro mire, e che ne abbiano essi medesimi data l'idea agli architetti, sia invece che l'abbiano concepita gli stessi architetti, egli è certo che al cominciare del regno di Diocleziano l' uso delle colonne che sostengono archi i quali interrompono la trabeazione, e che mancano altresì d' archivolto, diventò generale nella costruzione d' ogni genere, fino all' epoca del risorgimento.

Del resto, la soprabbondanza degli ornamenti che vedonsi tanto alle finestre che alle porte del palazzo di Spalatro, non che gli altri difetti che si osservano nella di lui architettura ci richiamano ciò che egualmente si nota negli avanzi dei monumenti di Palmira: e noi possiamo anche supporre che Diocleziano nel ristaurare gli edifizj di quest' ultima città, ne abbia fatto costruire molti dagli stessi architetti dei quali egli erasi servito a Salona.

Pertanto è cosa evidente che debbasi collocare la corruzione dell'Arte prima di Costantino. I difetti che noi indicammo nelle costruzioni di Spalatro non lasciano alcun dubbio a questo riguardo. Questo edifizio ci offre delle discordanze d' ogni genere, un miscuglio spiacevole di colonne di granito, di porfido e di marmo, colonne il di cui fusto è di tali materie, mentre le basi ed i capitelli sono di un' altra, e bassi-rilievi in fine i di cui soggetti indicano una scelta fatta senza giudizio e senza gusto. Se l' imperizia degli artisti si mostra nella esecuzione degli ornamenti sull' arco di Costantino, essa non si può non riconoscere anche prima del regno di questo imperatore, nella soprabbondanza cioè e nella pesantezza delle parti accessorie le quali sopraccaricano l' Architettura. Quest' ultimo abuso rimonta persino ai più bei secoli, e travedesi già in alcuni monumenti del tempo di Tito e di Nerone.

Tav. IV Basilica di s. Paolo fuori delle mura di Roma, ne' suoi diversi stati, dalla sua fondazione nel IV secolo, fino al presente.

La IV tavola ci somministra altri esempj della decadenza dell'Arte, tanto per l' uso mal inteso di ornamenti tolti da edifizj della bella antichità, quanto pei difetti delle nuove invenzioni.

Questa tavola rappresenta la chiesa di san Paolo fuori delle mura di Roma, ne' suoi diversi stati, dalla sua fondazione fino al presente (*).

Sotto il N.° 1 vedesi la pianta di questa Basilica nel suo stato originario, nel IV secolo, sotto il dominio di Costantino e de' suoi successori; di Valentiniano II, di Teodosio, di Arcadio e di Onorio; ai numeri 2 e 3 sonovi gli spaccati trasversali e longitudinali delle cinque navate di cui era composta la pianta in origine. Questa pianta, alla quale furono fatti ne' tempi posteriori diversi cambiamenti, siccome viene indicato dal disegno N.° 4, è un' imitazione di quelle dei tempj e delle basiliche antiche, coll' aggiunta ad una delle estremità di una nave trasversa che forma colla navata principale una specie di croce: disposizione questa la di cui origine piacque ad alcuni di ritrovare nella pietà riconoscente di Costantino.

Nel mezzo, verso il punto d' unione delle due linee che formano la croce, ritrovasi un altare sotto del quale sono ancora deposti oggidì i corpi di san Paolo e di san Pietro: ed al disopra dell'altare sonovi quattro colonne di porfido che sostengono un tabernacolo in figura di cupola.

Quattro ordini di colonne disposte sulla lunghezza dell' edifizio, formano delle semplici e grandi divisioni, le quali nell'interno producono un effetto egualmente maraviglioso di quello dei peristilj collocati dagli antichi

(*) Questa basilica è pressochè ruinata, in conseguenza di un incendio scoppiato nella notte dal 15 al 16 agosto 1823. Appiccatosi il fuoco ad una trave ove alcuni artefici nel giorno precedente avevano lavorato onde porre i canali di rame alle grondaje del tetto della nave maggiore, e non essendosene accorto chi fece la visita alla sera, l'incendio dilatossi in modo che non fuvvi più luogo a riparo ad onta della prontezza dei soccorsi prestati in seguito per salvare questo monumento. Noi accenneremo minutamente i principali danni derivati da questo infortunio. Per le rovine delle immense travi che sostenevano il tetto della nave maggiore caddero quattro colonne dal lato destro e dodici dal sinistro in un col muro superiore; le altre venti della medesima nave rimasero in piedi, ma intieramente rovinate e calcinate. Di queste quaranta colonne formanti la nave media ventiquattro erano di paonazzetto, e di forma e lavoro bellissime. Il tetto della nave sinistra perdè consumate dal fuoco ventitre delle grandi incavallature di legno di che era composto: a grande stento i pompieri hanno potuto salvare il coperto della terza nave destra e della sinistra; per cui anche le quaranta colonne di marmo bianco che fiancheggiavano quelle due navi rimasero intatte. Le due colonne di marmo imezio o salino, di straordinaria grandezza, che sostenevano l' arco trionfale furono calcinate e sfaldate e sono quindi perdute. Anche le otto colonne della nave traversa, cinque cioè di granito rosso, due di granito bigio ed una di cipollino, hanno sofferto assaissimo, e per l' azione violenta del fuoco sonosi scagliate. Le quattro colonne di porfido rosso della Confessione sono pure scagliate ed in qualche luogo screpolate: le altri parimenti di porfido rosso dell' abside e dei quattro altari alle testate della nave traversa hanno sofferto meno tranne i capitelli. La trabeazione in generale restò molto danneggiata, ed i rari marmi di cui era rivestita l' abside, non che i musaici della volta sovrapposta sono in parte caduti. La porta principale, ricoperta di lamine di bronzo e tutta ornata di figure incavate a contorni nel metallo e damaschinate in argento, è perduta: il metallo in parte si è fuso ed il rimanente ha sofferto assaissimo. L'incendio imperversò con tanta violenza che con somma fatica furono salvate le due cappelle, del Santissimo Sagramento l'una e del Santo Crocifisso l'altra, non che il monastero ed altri piccoli luoghi attigui. In somma in poche ore venne pressochè distrutto un monumento rispettato da XIV secoli (*N. del T.*).

al difuori dei loro tempj. Simile disposizione presenta una grandezza ed una magnificenza veramente degne del loro oggetto. In questa moltitudine ed in queste lunghe file di colonne, che formano cinque navate, l'occhio gusta gli effetti i più variati ed i più pittoreschi della luce e della prospettiva. L'abside o la tribuna in figura di semicerchio termina l'edifizio. Un vestibolo o portico precede l'ingresso. Tutte queste parti, la loro forma e la loro destinazione, mentre che fanno rassomigliare le chiese cristiane alle antiche basiliche, stabiliscono altresì delle differenze essenziali tra la loro distribuzione interna e quella dei tempj pagani. Erano questi quasi sempre di figura oblunga o rotonda e rade volte divisi in molte navate.

Noi vedremo più avanti in qual maniera tutte le divisioni interne delle chiese cristiane trassero la loro origine dai bisogni del culto; e non dovrassi perder di vista questa osservazione onde ben intendere la storia dell'architettura ecclesiastica, alla qual sorgente io sono il più delle volte costretto di attingere.

Nella quantità delle colonne che decorano la chiesa di san Paolo, le prime ventiquattro della navata principale furono da Costantino, o dai suoi successori, levate da un antico monumento, intorno al quale non sono fra loro d'accordo gli storici (*). Niente di più bello dei marmi di cui elleno sono fatte e della maniera con cui sono lavorate. Sia però nella prima costruzione, sia nell'ingrandimento dell'edifizio, tredici di queste ventiquattro colonne, per una singolare inavvertenza, furono collocate da una parte e undici dall'altra. Tutte le altre colonne variano fra di loro per la forma, per la materia, per gli ordini e per la loro distanza. Le basi, i capitelli

(*) Non è sì facile il dire qual sia precisamente il successore di Costantino, il quale nel restaurare e nell'ingrandire questa chiesa, diedegli la figura attuale. Esaminata attentamente la storia, osservata una lettera degl'imperatori Valentiniano II, Teodosio ed Arcadio, indirizzata al prefetto di Roma, riportata dal Baronio sotto l'anno 386, N.° XXIX, veduto il testo di Prudenzio nel suo *Peristephanon*, inno XII, non che il passo di Anastasio nella vita di san Silvestro Papa, e finalmente notata l'opinione del Ciampini pubblicata nel trattato *De Sacris Ædificiis*, cap. 5, trovai che tutto quello che si può sapere intorno a questo argomento si riduce presso a poco a quanto segue.

La basilica, nella sua primiera costruzione, eseguita per ordine di Costantino, era disposta in modo che la porta principale trovavasi dalla parte in cui oggigiorno è la tribuna. Gl'imperatori Valentiniano, Teodosio ed Arcadio ne comandarono la riedificazione sopra una pianta assai più estesa. La disposizione fu in allora intieramente cambiata: la tribuna venne collocata dalla parte ove era prima l'ingresso e la porta principale dal lato opposto, e l'edifizio fu allungato da questa parte e verso il Tevere, a danno di una antica strada che venne rifatta. Ciò si spiega con un passo della lettera degl'imperatori succitati, che è il seguente: *Iter vetus quod basilicæ præterit dorsum, quodque ripæ Tiberis amnis adjacet, innovari, ita ut præsens via spatio futuri operis applicetur: eatenus per architectos futuræ basilicæ dirige formam, quatenus se planities extructioni amica protulerit.*

Questa pure è l'opinione del dotto P. Ab. di Costanzo, monaco Benedettino.

sono di Ordini differenti e spesse volte i pezzi messi in loro vece non hanno alcuno dei caratteri dell'Ordine al quale appartiene la colonna. Finalmente invece di una trabeazione eseguita con proporzioni esatte, tutte queste colonne sostengono delle arcate, al disopra delle quali s'innalza un muro nudo e d'una eccessiva altezza.

L'uso di collocare le colonne a distanze troppo grandi, di sopprimere la trabeazione, di sovrapporgli degli archi semicircolari i quali non hanno essi pure l'archivolto e posano nudi sui capitelli, è uno dei caratteri distintivi della decadenza dell'Architettura.

Sembra però che all'ignoranza dei tempi vi fossero unite alcune circostanze le quali contribuirono a produrre tali difetti. La scarsezza delle materie preziose, il bisogno di economizzare, la necessità di fissare grandi spazj proprj a contenere l'affollato popolo che assisteva ai misterj, la quale cosa non succedeva presso i pagani, introdussero verisimilmente l'uso dei grandi archi, il qual uso si mantenne sino a' nostri giorni.

Il N.° 2 che offre lo spaccato trasversale della basilica secondo la primiera pianta, marcata N.° 1, presenta un esempio di un arco immenso sostenuto da colonne di un'altezza prodigiosa. Chiamavasi questo nelle prime chiese *arco trionfale*, per la ragione che i cristiani accostumano di rappresentarvi in musaico i trionfi di Cristo, nella stessa maniera che i pagani decorano gli archi di trionfo de' loro imperatori con imagini ed emblemi relativi alle vittorie dei medesimi.

La seconda pianta, N.° 4, ci mostra il tempio nello stato in cui trovasi attualmente, ben lontano cioè dalla forma semplice e maestosa che lo caratterizzava nello stato suo primiero. Un tal cambiamento è assai più sensibile nella parte superiore, cioè nella nave trasversa o crociera. Questa parte venne divisa sulla sua lunghezza da una fila di colonne di granito e di marmo cipollino, le quali sono d'una smisurata grossezza ed altissime, e sostengono un muro che termina con delle arcate, interrotte queste pure da un arco maggiore. Potrassi vedere il disegno di quest'addizione sotto il N.° 5. Non saprei ben dire l'epoca in cui venne fatta. La discordanza che a prima vista appare tra la disposizione delle otto colonne che formano questa addizione e quella delle colonne delle navate, basterebbe a provare che la costruzione è posteriore al primo disegno.

L'abside colla quale termina questo monumento venne pertugiata in una maniera che fortunatamente non ebbe imitatori. L'addizione fatta in conseguenza di questa apertura ebbe per iscopo la costruzione di un coro per l'inverno ad uso dei monaci obbligati al servizio della chiesa. Venne tratto profitto dallo spazio che trovasi fra i barbacani costrutti per rinforzare il muro della chiesa scosso dai terremoti, come quelli, per esempio, degli anni 816 e 1349.

Finalmente l'interno di questa parte del tempio perdette intieramente la sua semplicità a motivo degli altari, delle cappelle e delle sagristie che furonvi aggiunte. Chi desiderasse di godere oggigiorno del bell' effetto che produce ancora alla vista, si fermi alla porta d' ingresso: in allora, nella lontananza dalla città, nella solitudine in cui ritrovasi il monumento, alla vista del bosco di colonne che gli si parano dinanzi, sotto di un' ardita armatura di travi che sostengono il tetto, in faccia di tre archi immensi, l' osservatore sentirassi penetrato d' ammirazione e di rispetto per questa veneranda basilica, la quale sebbene pecchi in tante maniere contro le regole dell' Architettura antica, offre ciò nulla ostante ancora una augusta e sublime imagine.

Egli è a forza di rimembranze che io posso abbellire il lungo spazio che devo percorrere: non posso offrire che delle immagini sfigurate dei bei monumenti dell' antichità.

Tav. V. Arco della gran navata di s. Paolo, sostenuto da due colonne differenti di epoca e di stile.

Noi abbiamo già detto più sopra che fra le quaranta colonne che formano le due prime file della gran navata di san Paolo, se ne contavano undici da una parte e tredici dall' altra, di antica esecuzione e di un bel travaglio. L'ultima di queste colonne sostiene un arco unitamente ad un'altra posta sulla medesima linea e la quale fu senza dubbio fatta in un tempo assai posteriore alla prima. La più antica, collocata sotto il N.° 2, levata forse, in un colla base e col capitello, dal mausoleo di Adriano o da qualche altro edifizio di buono stile, è di una bellissima proporzione e tale che può essere annoverata fra i più eccellenti modelli lasciatici dall'antichità per l'Ordine Corintio. Gettando invece l'occhio sulla colonna opposta, N.° 3, l'osservatore s' accorge a prima vista che dessa appartiene al tempo della fondazione della basilica o all' epoca del suo ingrandimento. La base ed il capitello non hanno alcun garbo, e la loro stessa esecuzione è grossolana:

di modo che, per un accidente singolare, delle due colonne sostenenti il medesimo arco l'una ci offre il più alto grado di perfezione e l'altra l'annientamento del buon gusto. E questa mescolanza di buono e cattivo è per noi una novella prova della ignoranza e dell'accecamento incredibile degli artisti, i quali potendo essere guidati da bei modelli collocati sotto i loro occhi, li trascurarono intieramente per darsi in preda al loro capriccio; e sgraziatamente questa osservazione la quale potrebbe pure applicarsi ai nostri tempi si rinnoverà frequentemente anche nei futuri secoli.

Tav. VI. Base e capitello corintio della nave di s. Paolo, del miglior tempo antico.

La tavola VI presenta coi loro dettagli la base ed il capitello della bella colonna da noi collocata sotto il N.° 2 della tavola precedente. Il capitello ha tutta la nobiltà e tutta l'eleganza dei bei tempi; direbbesi che Vitruvio lo prese per modello allorquando volle indicare il capitello corintio nella sua più gran perfezione.

Tav. VII. Base e capitello composito della nave di s. Paolo, del tempo della sua costruzione. IV Secolo.

La tavola VII rappresenta la base ed il capitello composito della colonna che colla precedente sostiene il medesimo arco. Questa specie di Composito, di stile già corrotto e senza grazia, in confronto del bel Corintio, cui corrisponde, produce un forte contrasto, il quale indica chiaramente la decadenza in cui era già l'Arte fino dal IV secolo.

Queste discordanze trovansi replicate in tutte le parti dell'edifizio. Le ventiquattro colonne che incominciano le due file del centro, fatte di pavonazzetto prezioso per la varietà de' suoi colori e per la finezza del grano, sono seguite da altre colonne di marmo comune.

Avrei a ripetere presso a poco le stesse osservazioni se io intraprendessi la descrizione di san Giovanni Laterano e di san Pietro, edificate collo stesso modello e per ordine del medesimo imperatore; siccome sarei costretto a rinnovarle relativamente ad altre chiese fabbricate nei secoli seguenti. Coll'esempio però di san Paolo io credo di avere pienamente soddisfatto a tutto ciò che potevasi da me aspettare. Mi dispenserò dunque d'ora innanzi dall' occuparmi di simili osservazioni, le quali interromperebbero l' andamento del mio discorso. Inutili esse per le persone dell'Arte, giacchè sarebbero senza dubbio molto al di sotto di quelle che potrebbero fare esse medesime, non riuscirebbero che assai nojose per gli altri lettori.

Tav. VIII. Basilica di sant' Agnese fuori delle mura di Roma: chiesa di santa Costanza: tempio di Nocera. IV. Secolo.

L'uomo non cessò mai d'impiegare l'Architettura per la sicurezza, per la comodità delle sue abitazioni e per il servizio del culto divino: far la storia di quest'arte non è che delineare le forme sotto di cui essa ha soddisfatto ai bisogni di tutti i paesi e di tutti i tempi. Ma le abitazioni dei particolari, gli edifizj pubblici, i palazzi dei re, di assai corta durata come l'uomo che fabbricolli, cadono presto in rovina; mentre invece la natura d'accordo coi mortali sembra rispettare i tempj della divinità. Su tutta la superficie della terra, in Egitto, in Grecia, in Sicilia, in Italia se ne trovano ancora che datano dai più remoti secoli. Sarà dunque in questa specie d'edifizj principalmente che ricercherassi la storia dell'Architettura e nella sola Roma se ne trova ancora una quantità sufficiente da poter riempire il periodo sul quale fermerassi la nostra attenzione.

Una lunga successione di pontefici in fatto impiegò perpetuamente l'Architettura in servizio ed a gloria del culto cristiano. Tosto che il cristianesimo ottenne la libertà d'innalzar tempj, l'Arte, secondata da questo trionfo, spiegò subito tutta la ricchezza e tutta la magnificenza adatte allo spirito delle sacre cerimonie. Strascinata in seguito in errori d'ogni genere da disastrosi avvenimenti, usò successivamente di uno stile pesante, grossolano e bizzarro fino al ritorno dei lumi che fecergli ricuperare la primiera bellezza. Il seguito di questa rivoluzioni è lo scopo delle nostre indagini, e Roma sola può offrircene il quadro.

Avvi luogo a credere che Costantino, volendo prestare omaggio alla Divinità di cui riconosceva la possanza, chiamasse il suo architetto in presenza del sommo pontefice il quale da lui consultato intorno a ciò che esigeva il culto divino, interrogasse poscia l'artista relativamente alle forme più adatte a facilitare le funzioni dei ministri dell'altare, e più degne nello stesso tempo del Sovrano del cielo e del Reggitore del più grande impero del mondo. Penetrato delle bellezze le quali facevano ammirare i tempj e gli altri edifizj del paganesimo, l'architetto avrà immaginato i disegni delle chiese di san Paolo, di san Pietro e di san Giovanni Laterano. Il pontefice nell'approvare simili magnifici progetti, avrà probabilmente mostrato il desiderio di vedere adattata ad uso del culto cristiano la forma particolare degli edifizj conosciuti presso l'antichità col nome di

basiliche (*); questo nome che indicava ad un tempo e l'abitazione propria di un re, ed un luogo nel quale rendevasi la giustizia, conveniva per lo stesso motivo al culto del Re dei regnanti (**): d'altronde il capo della religione trovava nelle basiliche tutte le comodità convenienti ai doveri del sacerdozio, ed i fedeli dal canto loro godevano di tutte le facilitazioni necessarie ai loro pii esercizj. Questo voto del pontefice, accolto dall' imperatore, sembra non sia giammai stato tanto bene soddisfatto quanto nella disposizione della chiesa di sant'Agnese fuori delle mura di Roma, incisa sulla tavola VIII.

Quest' edifizio, di cui vedesi la pianta sotto il N.° 1, presenta una lunghezza presso a poco duplice della sua larghezza. Termina con un semicerchio nel luogo dove trovavasi il tribunale nelle basiliche profane e che chiamossi *tribuna*, *abside* o *calcidico* nelle basiliche cristiane. Nelle prime il giudice sedeva nel fondo o verso la metà di questa parte semicircolare: gli assessori collocavansi ai di lui fianchi; nelle cristiane invece è il sommo pontefice che va a sedere, e vicino a lui stanno i sacerdoti assistenti. In

(*) Potrebbesi comporre un volume sulla parola *basilica*, intorno alla sua origine ed ai diversi significati che vennergli attribuiti, nonchè circa il genere di edifizj che con un tal nome si vollero indicare. Puossi intendere per basilica una casa reale giusta il significato proprio di questo nome, oppure un tribunale di giustizia, un tempio, una chiesa, una *borsa* di commercio. Infinito è il numero degli autori che si potrebbero citare. Se si trattasse di conoscere che intendessero gli antichi per basilica, basterebbe consultare Vitruvio ed i suoi molti commentatori, tutti gli Artisti che hanno scritto e trattato intorno all'Architettura, come sono Leon Battista Alberti, il Serlio, Palladio, lo Scamozzi, ecc. ed un trattato sulle basiliche del Conte Arnaldi stampato a Vicenza nel 1769 in 4.° Se alcuno desiderasse di conoscere in qual maniera nella costruzione delle basiliche cristiane furono imitate quelle de' Romani troverà delle istruzioni nel Donati, *De Urbe Roma*, libro IV, cap. 2, non che in Ciampini il quale trattò questo argomento colla ordinaria sua chiarezza e precisione nell' opera *Vetera Monimenta*, vol. I, cap. 1.

Alcuni scrittori i quali pubblicarono la storia particolare di diverse chiese, ne fecero altrettante basiliche, dando così a queste assai più d' importanza, senza accorgersi però che in tal maniera contribuivano a confondere le idee con una falsa applicazione di questo vocabolo. Altri invece dediti intieramente allo studio degli antichi riti ecclesiastici, hanno composto delle dissertazioni nelle quali riunirono tutto ciò che la tradizione e gli autori possono far conoscere a questo riguardo intorno agli usi dei primi tempi del cristianesimo, aggiungendo ai loro scritti i disegni di antiche basiliche cristiane; tale è l' opera di Pompeo Sarnelli intitolata *Antica Basilicografia* stampata a Napoli nel 1686, in 4.°

Si potrebbero pur trovare altre osservazioni nel libro di Voigt, *De Altaribus Veterum Christianorum*, *Amburgi*, 1709, in 12.°; nell' opera di Fleury, *Mœurs des Chrétiens*, e nell' altra del P. Mamacchi, *Costumi dei primitivi Cristiani*, Roma, 1753, vol. 3, in 8.° L' abate Fleury occupossi particolarmente di ciò che risguarda le basiliche, tanto secondo il rito greco che giusta il latino, e con una tale precisione che basterebbe quanto ha scritto per dare una esatta idea di questo punto di antichità: ed è malvolentieri che io tralascio di qui collocare quell' articolo per intiero.

Sarebbe pure da consultare il Du-Cange, nonchè A. A. Pelliccia, *De Christianæ ecclesiæ primæ, mediæ et novissimæ ætatis politia*, *Neapoli*, 1777, vol. 4 in 8.° Questo autore trattò il suo argomento con una scelta erudizione e con una notabile precisione.

(**) *Basilicæ prius regia habitacula, nunc* .... *divina templa.* Isidor., *Origin.*, lib. V, cap. 4.

assenza del pontefice occupa una tal piazza il vescovo o il sacerdote che uffizia alla chiesa.

La totalità di questo recinto forma il *Coro* nelle nostre chiese: ivi collocavansi gli avvocati ed i litiganti nelle basiliche profane (*); ed è nello stesso luogo che oggidì stanno i ministri ecclesiastici nelle nostre chiese.

Il popolo che assisteva ai dibattimenti fermavasi a destra ed a sinistra nelle parti laterali ornate di colonne, le quali prolungavansi dal portico della basilica fino al semicerchio; ed allorchè l'udienza era terminata, occupavasi di affari di commercio coi mercanti i quali prendevano la piazza degli uffiziali di giustizia: divenute in seguito le basiliche altrettante chiese, le parti laterali riempivansi, durante la celebrazione dei divini offizj, di uomini da un lato e di donne dall'altro.

Un secondo ordine di colonne più piccole innalzate sopra le prime, come vedesi nello spaccato N.° 3, portava il muro, che sosteneva la vôlta o il tetto dell'edifizio, e serviva a formare una galleria ove potevano collocarsi le persone più distinte, e presso i cristiani un tal luogo era destinato per le vedove e per le vergini particolarmente consacrate a Dio le quali in progresso di tempo furono chiamate monache.

In tal modo la maestà reale, l'amministrazione della giustizia ed il culto della divinità hanno contribuito a mantenere agli edifizj di questo genere il rispetto di cui ancora godono.

Nella chiesa di sant'Agnese l'altar maggiore, sotto di cui riposa il corpo della santa titolare, è ornato di quattro colonne di porfido, le quali sostengono un tabernacolo siccome puossi vedere sullo spaccato traversale N.° 4 (**).

(*) *Sedebant judices ...... Ingens utrimque advocatio ...... et densa circumstantium corona ...... multiplici circulo ambibat.* Plin., lib. VI, epist. 33.

(**) La basilica di sant'Agnese è un monumento troppo interessante perchè io non debba più aggiunger alcun motto a quello che già dissi nel testo.

Fabbricata ad un miglio e mezzo circa fuori di Roma, in una valle situata tra le antiche vie *Salara* e *Nomentana*, questa chiesa ritrovasi vicinissima alla seconda delle suddette vie ed immediatamente al disotto.

La facciata principale, a cui furono fatte tre porte, presentasi nel fondo della valle, ove probabilmente giungevasi anticamente; oggigiorno però l'accesso da questa parte è impraticabile; la facciata è tutta ingombra di cespugli e le porte sono sempre chiuse. Si discende nella chiesa per mezzo d'una scala di oltre trenta gradini, l'ingresso alla quale è nell'interno dell'abitazione dei canonici regolari, che fanno il servizio della chiesa. Ho indicata questa scala sulla tavola alla sinistra del piano inferiore.

Volendo andare per di fuori al secondo piano, che è a livello della via *Nomentana*, ritrovasi un piccolo portico formato da due colonne dal quale passando per mezzo di un corritojo in una corte che è allo stesso livello, si giunge ad una porta praticata in uno dei lati della tribuna. Questa parte perchè interamente distaccata dall'edifizio principale, non venne per tal motivo compresa nella incisione della pianta del secondo piano, nè indicata sullo spaccato N.° 3.

Per salir dal piano inferiore della chiesa al piano

Oltre questi tempj fatti ad imitazione delle basiliche e la di cui pianta e bella disposizione corrispondevano sì bene alla dignità del loro oggetto, eranvene altri di forma rotonda e d'una struttura semplice sì, ma elegante. In questi i fedeli riuniti gli uni presso degli altri, circondavano i ministri dell'altare e tutto godevano lo spettacolo delle religiose cerimonie.

I numeri 7 ed 8 di questa tavola offrono la pianta e lo spaccato di un tempio di simil genere. Un tale edifizio è vicino alla chiesa di sant'Agnese e consacrato a Santa Costanza sorella o figlia di Costantino. Alcuni

superiore, avvi una scala che fu indicata sulla pianta N.° 1 di questa tavola.

Il N.° 5 offre la base ed il tronco d'una delle penultime colonne dell'ordine inferiore vicino al coro. Sono elleno tolte da un monumento antico, e rimarchevoli per la preziosità della materia e per la loro bella esecuzione.

Sotto il N.° 6 avvi una parte di un antico ornamento, che domina in figura di cornice intorno alla tribuna ed all'abside.

Conservaronsi per un lungo spazio di tempo in questa chiesa due superbi candelabri di marmo di un gusto e di un lavoro veramente squisito ed i quali erano stati ritrovati insieme ad altri quattro nel vicino piccolo tempio di santa Costanza. Ora sono tutti collocati al Museo Vaticano. Ciampini gli ha fatti incidere sulla tavola XXIX del suo trattato *De Sacris Ædificiis*, e sono citati alla pag. 134, vol. II.

Sul corpo d'una statua antica di alabastro orientale fu collocata una testa in metallo dorato onde farne un' immagine di sant'Agnese. Questa Santa è assai dignitosamente rappresentata sopra un antico mosaico che vedesi nel fondo dell'abside.

Un gran numero di iscrizioni cristiane adornano la scala; furono esse cavate dalle catacombe che si estendono al lungo delle valle, all'intorno della basilica di sant'Agnese e vanno finalmente ad unirsi con altre assai celebri e le di cui diramazioni giungono sino al fiume, verso la via *Salara*. Queste catacombe erano già da lungo tempo chiuse: non sono molti anni che io le ho fatte aprire nella lusinga di scoprirvi dei monumenti. Simile intrapresa non solo non ebbe un esito fortunato, ma mi espose a pericoli assai gravi. Le mie guide, le quali non conoscevano tutti i giri ed i passaggi di questi sotterranei, smarrironsi meco per più di un'ora. Conservando a stento una debole fiaccola noi fummo in procinto di perdervi la vita, rinnovando così il triste caso di un artista mio antichissimo amico (il sig. Robert), il quale somministrò a Delille l'argomento di un interessante episodio nel suo bel poema sull'immaginazione. Il mio disegnatore, Macchiavelli, trovossi un'altra volta esposto solo al medesimo pericolo. Montfaucon racconta un avvenimento simile accaduto ad un altro Francese ed a lui medesimo. *Diarium Italicum*, Parigi, 1702, in 4.°, cap. 2, pag. 154.

Noi finalmente abbiamo potuto sortire da queste catacombe passando per una delle aperture che servivano nei primi tempi del cristianesimo per calarvi i morti. Quest'apertura ritrovasi nel mezzo delle ruine di un monastero il quale, se non è della medesima epoca colle chiese di sant'Agnese e di santa Costanza, non è però di molto posteriore.

Assai vicino e precisamente sul margine della via *Nomentana* vedonsi gli avanzi di un altro convento che nel XV secolo era ancora abitato da monache benedettine, in luogo delle quali andaronvi poscia i canonici regolari. Tutto ciò che rimase di questi edifizj si riduce oggigiorno ad un granajo, il quale era il dormitorio delle monache. Fu qui che io ritrovai le pitture da me pubblicate sulla tavola CXXXV.

Nella piccola chiesa rotonda attigua alla basilica di sant'Agnese, sotto il titolo di santa Costanza, fu per molti secoli conservato un sarcofago di porfido, il quale per la preziosità della materia e per la sua mole può reggere al paragone con quello della madre di Costantino; lo supera però nella conservazione delle sculture di cui va fregiato e che rappresentano putti, animali e fogliami. Ambedue questi sarcofagi furono collocati nel Museo Vaticano e ne decorano l'ingresso con una magnificenza senza esempio.

Io gli ho fatti incidere; il primo come vedesi in oggi restaurato è sulla tavola IV della *Scultura* ed il secondo sulla tavola VI.

Debbo confessare che questi due sarcofagi non appartengono che indirettamente al monumento che forma il soggetto di questa nota. Non ho però voluto privarmi del piacere di parlarne onde così offrire un esempio delle ricchezze d'ogni genere che potrebbersi annoverare qua e là sparse in più di cento altre chiese di Roma, e tutte egualmente anteriori al mille. Queste chiese, le quali occupano uno spazio immenso tanto in Roma che ne' suoi contorni offrirebbero una sorgente perenne di osservazioni.

frammenti di un musaico eseguito sulla superficie interna della vôlta, non che un'urna di porfido, ornata di pampini e di putti occupati alla vindemmia, ritrovati in detta chiesa, l'hanno fatta supporre un antico tempio dedicato a Bacco: locchè difficilmente crederassi da chi vorrà decidere dallo stile dell'Architettura, mezzo il più sicuro per ben giudicare intorno all'epoca dei monumenti dell'Arte.

Desgodets, che ha dato la misura delle colonne, fece osservare che sono esse di varia grossezza e di differenti proporzioni. Aggiungasi che sono binate, non già secondo l'andamento della circonferenza del monumento, ma nella direzione dei raggi del circolo, di che non avvi forse alcun esempio nell'Architettura dei buoni tempi. Di più, queste colonne non sostengono un architrave, ma degli archi. Si credette che l'uso delle colonne binate fosse stato introdotto coll'intenzione di dar loro maggior forza onde sostenere il muro superiore: se ciò fosse vero scuoprirebbe un errore al quale sarebbe stato rimediato col commetterne un altro.

Ignorasi se questo edifizio sia stato in origine piuttosto un tempio di Bacco, che una chiesa o un battistero cristiano, oppure un mausoleo eretto in onore d'una qualche parente di Costantino; puossi però credere a tutta ragione che sia stato costruito al tempo di questo imperatore, ed appartiene egli per conseguenza ad un un'epoca nella quale la decadenza dell'Arte era già incominciata.

Una somigliante disposizione di colonne mi fa supporre dell'istessa epoca un altro antico tempio, convertito in chiesa, che ancora vedesi a Nocera, sulla strada che conduce da Napoli a Salerno, e del quale io offro la pianta e lo spaccato sotto i numeri 9 e 10. A malgrado della bellezza dei marmi e dell'accuratezza del lavoro dei capitelli e delle basi, entrando in quest'edifizio, credesi di vedere un bagno degli ultimi secoli del paganesimo, oppure un battistero dei primi tempi di Costantino. In oggi questa chiesa è consacrata alla Vergine (*).

(*) Questo monumento è stato celebrato da tre persone, le di cui cognizioni nelle arti, ed il di cui buon gusto unito ad eccellenti ed amabili qualità, distinguono eminentemente ed alle quali io sono attaccato per amicizia già da molti anni. Il sig. Paris architetto ne fece un disegno, che l'abate di Saint-Non pubblicò nel suo *Voyage pittoresque de Naples et de Sicile*, vol. III, pag. 170; ed il sig. Denon ne diede una descrizione che troverassi nel *Voyage de Naples et de Sicile* del sig. Swinburne, in 8.°, Parigi, 1786, volume IV, pag. 1342. Finalmente Cameron inserì questa descrizione nella sua opera sulle Terme.

Un altro edifizio che credesi pure del secolo di Costantino ci somministra un nuovo esempio dello stesso abuso; è la piccola chiesa situata presso Bonn, della quale feci incidere la pianta sotto il N.° 11. Si crede comunemente che fu fatta edificare per ordine di Elena, madre di quell'imperatore. Gli annali di Treveri ci narrano che questa principessa ne fece costruire molte sulle sponde del Reno. Potrebbe darsi che questa chiesa e quella di santa Costanza fossero dello stesso architetto.

Tav. IX. Veduta delle più celebri catacombe sì pagane che cristiane.

Noi abbiamo già osservato che allora quando i cristiani, dopo d'aver ottenuto il libero esercizio del loro culto, innalzarono delle chiese ove eranvi tempj pagani, oppure adattàrono al loro uso tanto gli antichi edifizj, che le basiliche, fecero nella stessa occasione dei cambiamenti considerevoli nella distribuzione degli uni e delle altre, e notammo altresì che tali cambiamenti si sono sempre più moltiplicati in seguito. L'origine di questo nuovo sistema risale alla istituzione degli altari, degli oratorj e delle cappelle, che i primi cristiani eressero in onore dei martiri nei luoghi medesimi in cui erano state deposte le loro sacre spoglie: sarà dunque mia cura di far conoscere questi santi asili e di far qualche parola intorno alla loro destinazione.

Questi luoghi consacrati alla pietà furono le catacombe, ove i cristiani avevano collocati i sepolcri dei martiri, per così separarli da quelli dei gentili, ed ove pure trovarono uno scampo al tempo delle persecuzioni.

Una particolare circostanza mi obbligò a parlare di questi cimiterj sotterranei ed è, che le produzioni della Scultura e della Pittura che servirono a decorarli, sono in certa qual maniera i soli monumenti dei primi secoli della decadenza ed anche dei due secoli precedenti, i quali siano giunti sino a noi ed i soli per conseguenza che mi hanno ajutato nel tessere la storia di queste due Arti.

Le cinque tavole seguenti sono destinate a soddisfare a tale scopo relativamente all'Architettura.

La IX rappresenta alcune piante e qualche veduta interna delle catacombe cristiane. Ritroveransi pure altre piante di molte catacombe che appartennero a popoli antichi. Ho fatto questo confronto, perchè si possa comprendere quanto, in circostanze simili, i sentimenti degli uomini si rassomigliano in tutti i tempi.

I ritiri, che scavaronsi gli antichi popoli, onde stare, per così dire, in società anche dopo la loro morte, rassomigliano a quelli che i primi abitanti della terra avevano trovati nel seno delle montagne, prima che si formassero in popolazioni civilizzate.

Gli antichi storici ed i moderni viaggiatori hanno descritto i sotterranei che racchiudevano le tombe dei primi re d'Egitto, nonchè le statue, i bassi-rilievi e le pitture che abbellivano le medesime tombe; parlarono delle piramidi, dei laberinti, delle grotte situate nei dintorni di Tebe, e delle immense costruzioni che videro nell'isola di *Phile*; l'ignoranza però della lingua geroglifica non ci permette sempre di giudicare se tali edifizj erano piuttosto tempj, che palazzi o mausolei (*).

Le tavole X e XI, collocate dopo questa, ci mostreranno con quanta cura e con qual arte gli Etruschi disponevano i sotterranei nei quali collocavano i corpi dei morti, ed ove ne onoravano la memoria.

I Greci innalzavano agli uomini illustri delle tombe tanto fastose, che più d'una volta i legislatori furono costretti di moderarne il lusso. Pausania descrive in varj luoghi monumenti di siffatto genere: egli c'insegna quanta fosse la magnificenza delle tombe degli Achei e dei Corintj e la ricchezza dei mausolei innalzati in vicinanza d'Atene, sulla strada del Pireo e del Ceramico: ma simili tombe o rovesciate duranti le guerre civili, oppure distrutte dal tempo, non sono a noi note che per le testimonianze della storia.

(*) Questa ignoranza del vero significato dei geroglifici non esiste più. Le opere pubblicate dal signor Champollion minore hanno finalmente insegnato ai dotti come debbasi leggere la scrittura adoperata dagli antichi Egiziani. Fissati i principj fondamentali ai quali è appoggiato tutto il sistema di tali geroglifici determinò il signor Champollion la natura generale e particolare dei caratteri che gli sono proprj e l'uso loro relativo, notando persino l'alterazione di forma cui andarono successivamente soggetti. Trovò quindi, che all'origine della civilizzazione egizia la prima scrittura usata fu una semplice pittura delle cose: ma che perfezionato in seguito un tal sistema, e cambiato per così dire di natura, ne venne quella scrittura geroglifica della quale sono ricoperti gli edificj tutti dell'Egitto. Colla scorta poi di tanti monumenti da lui studiati dimostrò che il sistema grafico degli Egiziani era suddiviso in tre differenti scritture, nella geroglifica cioè propriamente detta ossia sacra, nella jeratica o sacerdotale e nella demotica o popolare: e la prima di queste scritture si usò in Egitto senza interruzione dal XIX secolo avanti l'Era cristiana sino all'introduzione del cristianesimo sotto il dominio romano. Ed è colla scorta di tali sussidj somministrati dal signor Champollion che si può finalmente sciogliere la gran questione della maggiore o minore antichità dei monumenti dell'Egitto, distinguendo altresì le dinastie dei regnanti ai quali appartengono. La storia dell'Arte egiziana in tal maniera viene più esattamente stabilita sopra fatti certi, e con maggior precisione si conoscono pure i diversi di lei periodi di perfezionamento, rimontando fino alla XVIII dinastia dei Faraoni, i di cui monumenti contemporanei d'ogni genere che ancora si ammirano, non lasciano alcun dubbio sulla antichissima cultura dell'Egitto, che fu la vera fonte alla quale attinsero le loro cognizioni alcuni fra gli antichi popoli, cui una troppo favorevole e sistematica prevenzione attribuiva l'origine e la perfezione di ogni scibile in generale (*N. del T.*)

I Romani hanno più volte variato nella maniera di rendere gli estremi officj ai morti. Primieramente seppellivano i corpi: in seguito li abbruciarono: essi però non ebbero mai monumenti simili a quelli dell'Egitto o se li ebbero non ne rimase alcuna traccia. Nei primi secoli di Roma i cadaveri della classe inferiore del popolo venivano sepolti fuori della porta Esquilina in fosse che chiamavansi *Puticuli* (*); in seguito vennero abbruciati in un recinto di grosse muraglie, alcuni avanzi delle quali vedonsi forse ancora a cinque o sei miglia da Roma, sulla via Appia (Spon, *Miscellanea*, sezione IX, pag. 290).

Ciascuna famiglia della classe superiore invece aveva un luogo particolare ove collocavansi i cadaveri in sarcofagi di pietra o di marmo, oppure anche nelle semplici fosse. Allorchè fu introdotto l'uso di abbruciare i cadaveri, le ceneri e le ossa semibruciate racchiudevansi in vasi. Simili vasi o urne ponevansi a due a due in caselle o nicchie simili a quelle di un colombajo. Questi luoghi di sepoltura erano talora nei giardini in vicinanza delle abitazioni. Spesse volte innalzavansi delle tombe anche sulle pubbliche piazze. Tali erano quelle di Augusto, di Adriano, di Cestio, di Metello, decorate con tutta la magnificenza, non che altre d'una più semplice costruzione, e le quali distinguevansi per le iscrizioni genealogiche ed istoriche.

Il monumento sepolcrale della famiglia dei Scipioni, scoperto nel 1780, è dell'epoca nella quale si seppellirono i morti. Le camere sepolcrali della familia *Aruntia*, che ancora vedonsi a Roma, ci richiamano in vece i due usi, quello cioè di seppellire e l'altro di abbruciare: avvi pure una prova di questa duplice destinazione nel celebre monumento delle donne destinate ad acconciare la testa e ad aver cura dei piedi della imperatrice Livia. Gori pubblicò le incisioni di questo sepolcro, accompagnandole d'istoriche spiegazioni interessantissime (**).

I cristiani che ad una tal epoca introducevano il loro culto in Roma, seppellivano i morti giusta la costumanza degli ebrei; adottando nello stesso tempo il principio che Abramo, Giacobbe e Giuseppe avevano ordinato a questo riguardo, di non frammischiare cioè i loro cadaveri con quelli di persone che non adorassero il vero Dio.

(*) Orazio disse:
Hoc miseræ plebi stabat commune sepulchrum.
Sat., lib. I, Sat. 8.

(**) *Monumentum sive columbarium libertorum et servorum Liviæ Augustæ et Cæsarum, Florentiæ*, 1727, in fol. fig.

È noto che i primi uomini convertiti alla fede cristiana, appartenevano all' ultima classe del popolo: di questa classe pure erano gli operaj incaricati di estrarre dalle cave che circondavano Roma la pozzolana necessaria per la costruzione di tanti tempj, di tante basiliche, dei teatri, dei palazzi, ec. di cui questa immensa città andava riempiendosi di mano in mano che ingrandivasi. Questi operaj, che conoscevano benissimo i sotterranei nei quali travagliavano, ne resero l'accesso facile ai nuovi convertiti, nel numero dei quali erano spesse volte essi medesimi. Fu in tali sotterranei che le famiglie romane attaccate alla novella religione, fissarono la dimora dei loro morti, e questi cimiterj chiamaronsi *Catatombe* oppure *Catacombe* (*).

I Romani indicavano qualche volta questi sotterranei colla denominazione di *Arenariæ*; ma il vocabolo *Renajo* o *Arenario* che vi potrebbe corrispondere in italiano, non ne darebbe un'idea esatta, stante che sebbene alcune di queste catacombe fossero scavate nella sabbia, come quella di san Ponziano (di cui ho parlato nella spiegazione della tavola X di Pittura) pure per la maggior parte erano nella pozzolana, terra vulcanica che ebbe il nome dalla vicina città di Pozzuolo, oppure questa città fu così denominata da questa terra medesima (**).

Il suolo della città di Roma e del suo territorio, se si eccettuano poche colline calcari situate al di là del Tevere o verso gli Appennini, è coperto presso che tutto di materie gettate da vulcani, di lave compatte, di peperino e principalmente di questa terra chiamata pozzolana; le quali produzioni sono ottime per la fabbricazione. A tutto questo materiale aggiungansi le cave inesauribili della pietra, chiamata travertino, che le acque petrificanti del Teverone producono in gran quantità nelle spianate situate al di sotto delle montagne di Tivoli. Tanti materiali di ottima qualità

(*) Giusta l'opinione del Ducange, gli scrittori delle Vite dei Santi trovano l'etimologia di questa parola in κατὰ (*secundum*) e κύμβος (*cavitas*), oppure τύμβος (*sepulchrum*). Il significato di questi due ultimi vocaboli greci è presso a poco il medesimo, e le due etimologie sono per conseguenza egualmente verisimili.

In principio questi sotterranei chiamaronsi *Arenariæ*, e con un tal nome sono indicati da Cicerone: *Asinius .... in Arenarias quasdam extra portam Esquilinam perductus occiditur. Oratio pro Cluentio*; cap. 13.

(**) Sempre cavossi la pozzolana dalla città di Pozzuolo presso Napoli. Leon Battista Alberti, se non m' inganno, fu il primo che ci fece conoscere un nome usitatissimo a Napoli il quale indica benisissimo la natura di questa terra vulcanica, e che egli aggiunge a quello di Pozzolana o *Puteolanus pulvis*: un tal nome è *Rapillum* dal quale derivò il *Rapillo* usato da alcuni anche in italiano. *De Re Ædif.*, lib. III, cap. 16.

facilitarono la costruzione di un'immensa città e contribuirono alla bellezza non che alla solidità de' suoi edifizj. Colla lava furono fatti i pavimenti; il peperino servì per i gradini delle scale, e per i sostegni delle porte e delle finestre; ed un tufo assai duro fu adoperato invece dei rottami di pietre.

La pozzolana serve, come è ben noto, a fare una calcina che resiste all'acqua, e che il tempo stesso sembra non possa alterare. Il fuoco, dal quale trae la sua origine, le fa acquistare, colla decomposizione delle terre e delle materie ferruginee, la proprietà d' assorbire con forza l' umidità; a motivo della sua ruidezza dà all'unione delle parti della costruzione, dove venne impiegata, la consistenza e la solidità della pietra, e nell' acqua particolarmente questa terra sviluppa le preziose facoltà sopraindicate (*).

Colui che abbisogna di questa terra, della quale abbonda tutto il suolo romano, la cava da' suoi proprj fondi, o da' terreni non coltivati o sul margine delle grandi strade.

Le scavazioni che succedono in conseguenza dell'uso di questa terra o cessano o cambiano direzione a seconda delle vene, della qualità e dell'abbondanza della pozzolana.

All' oggetto di far conoscere la disposizione di questi sotterranei anche giusta le attuali pratiche, offro sotto il N.° 23 la pianta e lo spaccato di uno degli scavi che si fanno giornalmente nei dintorni di Roma.

I numeri 24 e 25 presentano altre scavazioni assai più considerabili, essendo le produzioni delle medesime divenute un oggetto di commercio. Queste ritrovansi a tre miglia da Roma, tra la via Ostiense e la via Appia ed alquanto al di là dell' abbazia di san Paolo e vicinissime a quella delle Tre-Fontane, sotto una collina forata tutta da diverse strade. Queste strade hanno qualche volta venti ed anche trenta piedi di larghezza ed altrettanto circa di altezza. Isolati massi furono lasciati a diversi intervalli onde sostenere il terreno. Cento uomini scavano la pozzolana ed altrettanti

(*) Se crediamo a Sidonio Apollinare fu adoperata la pozzolana nella costruzione di Costantinopoli.

. . . . *Itur in æquor*
Molibus, et veteres tellus nova contrahit undas;
Namque Dicarcheæ translatus pulvis arenæ
Intratis solidantur aquis, durataque massa
Sustinet advectos peregrino in gurgite campos.

Carm. II, v. 97 e seg.

Sidonio Apollinare in questo passo dà alla città di Pozzuolo l' antico suo nome di *Dicæarchia*.

buoi la trasportano ad un piccolo porto del Tevere, dal quale si spedisce ad Ostia, a Cività-Vecchia, indi in tutta l'Europa.

Avvi luogo a credere che una simile esportazione si praticasse anche anticamente tanto in Roma che a Pozzuolo.

Tutte le grandi scavazioni di Roma e de' suoi contorni, che diventarono catacombe, offrono il medesimo genere di travaglio: ciò non ostante è assai probabile che l'estrazione della pozzolana si facesse anticamente servendosi dei soli uomini. La quantità di schiavi che avevano i Romani, particolarmente al tempo degl'imperatori, che fu l'epoca delle più grandi costruzioni, rendeva assai facile un simile travaglio: ed è noto che anche i cristiani furono condannati a lavorare nei sotterranei.

Di tutte le catacombe, quelle che portano il nome di san Saturnino e di san Trasone, situate presso la Porta Salara, e delle quali potrassi vedere la pianta sotto il N.° 17, presentano una notabile singolarità. In esse ritrovansi alcune strade larghe quasi al pari delle sopraccennate: sono queste la conseguenza della estrazione della pozzolana, e delle gallerie trasversali più strette praticate forse dai cristiani o per celarvisi o per collocarvi i loro sepolcri. Queste catacombe, non che quella di san Marcellino, N.° 16, sono le più adatte ad indicare i diversi usi, cui i sotterranei di simil genere sia in tutto che in parte hanno successivamente servito (*). Ben si conosce a prima vista che in origine non furono che cave di pozzolana che in seguito offrirono un rifugio ai cristiani durante le persecuzioni, e poscia servirono di luoghi ove i detti cristiani deponevano i corpi dei loro trapassati ed ove la pietà particolarmente venerò le tombe dei martiri.

(*) Marangoni uno degli ultimi autori che scrissero sulle catacombe dà conto in un' appendice (in fine di una dissertazione stampata a Roma nel 1749 col titolo di *Acta S. Victorini*) delle varie strade da lui seguite nella ricerca delle diverse diramazioni dei cimiteri ossieno catacombe di san Saturnino e di san Trasone. Le di lui ricerche ci hanno indicato l' origine di tali sotterranei ed i diversi usi ai quali hanno servito. Potè egli conoscere che la maggior parte delle scavazioni non ebbe altro oggetto che quello di estrarre la pozzolana. Sembra che le larghe strade non abbiano mai servito di sepoltura : *In hujusmodi viis nulla adsunt sepulchra; ex earum amplitudine detegitur tantum fodiendis arenis excavatas fuisse*. Queste larghe strade sono segnate distintamente sulla tavola IX, N.° 17. Devono la loro origine all' estrazione della pozzolana adoperata nella costruzione delle terme di Diocleziano.

La seconda specie di scavazioni produce delle strade molte più strette le quali attraversano qualche volta le prime, o piuttosto ne sono una continuazione. Furono scavate per usi particolari, ed al tempo delle persecuzioni di Diocleziano formavano un cimitero sotto i giardini di Trasone, il quale secondo gli atti del martirio di san Marcello papa, era *Vir christianissimus, potens et facultatibus locuples.* Questo santo personaggio fece di tali sotterranei il medesimo uso che avevano prima di lui fatto i Romani: servissene per nascondervi i cristiani e seppellirvi i morti; la qual cosa praticavasi anche nei sotterranei pubblici, ed a questo proposito il Baronio disse, che l' istessa Roma stupì quando seppe che racchiudeva delle sotterranee colonie di cristiani: *Ipsamet urbs obstupuit cum abditas in suis suburbiis se novit habere civitates christianorum colonias.* Anno 130.

Il N.° 18 offre lo spaccato della catacomba la di cui pianta è sotto il N.° 17. Si distinguono le successive scavazioni, eseguite a differenti profondità, e le quali formano quattro piani riempiuti di tombe. Molte di queste strade hanno un miglio e più di lunghezza: di maniera che discendendovi, essendone l'accesso assai facile, si crede a prima giunta di essere in un'immensa città tutta popolata di morti: si freme nell'attraversare queste silenziose strade e l'immaginazione ancora si maraviglia richiamandosele.

Le altre catacombe descritte dal Bosio, il quale ne aveva scoperte molte, hanno pure una quantità di strade e qualche volta molti piani. Le piante pubblicate dal Bosio sono esattissime avendole io stesso confrontate sul luogo. Ma nessuna di queste catacombe presenta dei giri più complicati quanto quella di san Marcellino, che trovasi a tre miglia da Roma dalla parte di Porta Maggiore. Questo cimitero di due piani contiene un laberinto ed ha un numero infinito di strade, nelle più larghe delle quali ritrovansi molte cappelle e moltissimi oratorj. Le altre hanno in generale quattro o cinque piedi di larghezza e sette o otto di altezza, a meno che non abbiano sofferto alcuno scoscendimento di terreno: a quest' altezza sono scavati nel tufo o nella pozzolana indurita, quattro, cinque e per fino sei ordini di nicchie capaci di contenere i corpi, come viene indicato dallo spaccato delle catacombe di san Saturnino, N.° 18, e più chiaramente anche dalla veduta pittoresca della catacomba di san Marcellino sotto il N.° 16.

L'apertura di queste nicchie o sepolcri non ha che quattordici in quindici pollici di altezza, ed è chiusa per mezzo di tre gran mattoni o tavole di terra cotta assicurate con calce.

Allorchè un' iscrizione o qualche altro indizio di cristianesimo invita ad aprire alcuna di queste tombe, non ritrovasi per lo più che semplice polvere la quale offre i contorni del corpo umano, senza che vi sia alcun resto delle ossa che la produssero: questa medesima apparenza di forme svanisce al minimo soffio, oppure si distrugge col tatto (*).

(*) San Gerolamo, che aveva visitato molte volte le catacombe, nel tempo che trovavasi in Roma per i suoi studj, parla di queste tombe e della maniera nella quale erano disposte: *Cryptes per parietes habent corpora sepultorum.*

Le nicchie potevano racchiudere uno, due ed anche più corpi; in quella che feci aprire il 12 maggio 1780, ne ho ritrovati due. Queste tombe adattate per due corpi chiamavansi con una parola greco-latina *Bisomata*. Tale era quella di cui Boldetti riporta l'iscrizione a pag. 287:

IN. M. I. S. TVRDVS ET CECILIA BISOMV.

In quella che feci aprire la testa di uno dei corpi era collocata dalla parte dei piedi dell' altro. Simile

Si rinvennero talvolta dei frammenti di ossa ed anche qualche scheletro intiero accompagnato da una spada o altro istromento consimile indicante i tormenti del martirio. Così anche presso gli antichi popoli, particolarmente parlando dei settentrionali, collocavansi nelle tombe di un guerriero illustre le armi adoperate eroicamente (*).

Dalla diversità dei terreni dipende moltissimo lo stato in cui ritrovansi i corpi. Partecipano questi del colore e degli altri accidenti che si osservano nella pozzolana in cui furono deposti. Se questa è secca le ossa diventano bianche, ed al semplice tatto si polverizzano: se invece la pozzolana è umida i corpi sono assai più conservati: ma se l'acqua vi penetrò, i corpi sono ricoperti d'una crosta che dà loro il colore e la consistenza delle pietre.

Non avvi luogo a dubitar del martirio, allora quando sul davanti del sepolcro, oppure sull'urna o sul sarcofago, ritrovasi un' iscrizione che lo rammenta: lo stesso dicasi se nell' interno si scopre una lucerna, un' accetta, ed un vaso nel quale appaja esservi stato del sangue: sono queste non dubbie prove di omaggio religioso (**). Vedansi gli esempj da me dati sotto i numeri 28, 29 e 30.

Allorchè ci trasportiamo colla mente verso i primi tre secoli del cristianesimo, mentre la persecuzione obbligava i cristiani a rifuggiarsi in questi sotterranei, abitando così in mezzo a cadaveri venerati, il di cui sangue ancor grondava, facilmente si comprende come que' primitivi cristiani,

posizione, non che una leggier differenza che credetti di riconoscere nella loro forma, mi fece supporre che i due personaggi fossero un uomo ed una donna. Non potevansi ciò non ostante distinguere, quanto alla forma, che alcuni avanzi delle ossa principali, non essendo le estremità che una polvere minutissima: simili avanzi di ossa trasmutavansi al tatto dei diti in una pasta umida e di un color giallo tirante al rosso.

Difficilmente potrassi formar un' idea esatta dei resti di un corpo umano ridotto ad uno stato sì vicino al suo totale annichilamento. Poca polvere biancastra indica il luogo ove eravi la testa, ed una piccola quantità della medesima c' insegna il sito degli omeri, dei femori, delle rotelle del ginocchio e dei malleoli dei piedi. Alcune vestigia della istessa polvere segna delle linee interrotte corrispondenti alla lunghezza di una porzione delle ossa: ma tutto ciò non è più un corpo, non è più uno scheletro che si vede; ma sono avanzi appena riconoscibili e che un leggier soffio fa tosto sparire. I due corpi da me osservati in simile stato erano sepolti da mille e quattrocento a mille cinquecento anni. Quello che io credetti appartenere ad una donna era il meno distrutto.

(*) Un tal costume praticavasi ancora nel XIII secolo anche presso i popoli meridionali. Noi sappiamo da una lettera storica scritta intorno a Giovanni Battista Vecchietti, gentiluomo fiorentino, celebre per i suoi viaggi fatti verso la fine del XVI secolo, che aperta la tomba di un cavaliere che fu governatore della cittadella di Cosenza in Calabria al tempo di Federico II, ritrovossi *vestito di arme bianche dorate, a cavalcione sopra un caval di legno con li sproni d'oro, e cinta, e collana, e anella di molta valuta.* Questa lettera è stampata alla pag. 159 della parte che risguarda i manoscritti in lingua volgare della Biblioteca Naniana pubblicata dal dotto abate Morelli, Venezia, 1774, in 4.°

(**) *Plurima litterulis signata sepulchra loquuntur*
Martyris aut nomen, aut epigramma aliquod.
PRUDENT., *Peristeph., hymn.* XI, v. 7, 8.

coll' imaginazione riscaldata da simile spettacolo e col cuore tocco dal sentimento della nuova religione, sortissero alacremente da que' sotterranei per offrire a certi supplizj i resti d' una vita che avevano imparato a disprezzare; parlando poi del tempo in cui fu accordata la libertà alla chiesa non dovrà pure far maraviglia il vedere i sacerdoti ed i vescovi, penetrati d'ammirazione per questi eroi, il sangue de' quali aveva contribuito a sostenere la religione, prendersi tanta cura di conservare i luoghi nei quali erano deposte le loro venerabili spoglie, e far servire alla decorazione di que' sacri luoghi medesimi le produzioni della Architettura, della Pittura e della Scultura (*).

I fedeli desideravano di essere deposti in que' sotterranei dopo la loro morte; gli stessi pontefici ambivano quest' onore, e preparavansi delle abitazioni in vicinanza, per passarvi i giorni che precedevano o seguivano le feste principali dell' anno, particolarmente quelle dei martiri. Le ordinazioni e le predicazioni ch' essi vi facevano, ricevevano una forza singolare dal luogo medesimo. Il più antico storico dei papi, Anastasio cioè il Bibliotecario, cita innumerevoli esempj di un simile zelo e de' suoi effetti. Tanto gli oratori sacri, che i poeti cristiani dei primi tempi, il pontefice Damaso, san Gerolamo, Prudenzio, hanno celebrato queste sepolcrali dimore; ed anche in tempi a noi più vicini un egual fervore condusse alle catacombe san Carlo Borromeo e san Filippo Neri (**).

(*) . . . . Ed era
La terra ancora da' tiranni oppressa:
Ma pur celava martiri spiranti
Che nei rigiri d' appartate grotte
Le teste loro mutilate al ferro
Del carnefice involavano . . . .
BERNIS, Poema sulla Religione, Canto VIII.

(**) Sono costretto con vera pena a rinunciare al desiderio che io ho di mettere sott' occhio de' miei lettori alcuni passi pieni di sentimento, che autori di differenti età lasciarono scritti intorno alle catacombe. Copierei simili passi dal Comentario di san Gerolamo sopra Ezechiele, *Carm.* XXIX e XXX, dagl' Inni di Prudenzio, dal *Diarium Italicum* di Montfaucon, e dal poema sull' Immaginazione di Delille.

E siccome quello che fu detto intorno a questi sotterranei potrebbe inspirare ad alcuno tanto interesse da fargli desiderare delle notizie più estese circa i medesimi, così io mi credo in dovere di dare un succinto ragguaglio delle opere che avransi a consultare.

Sono gli atti dei martiri primieramente che non permettono d'ignorare l'esistenza delle catacombe di Roma.

Gli autori ecclesiastici fanno altresì menzione di varie circostanze relative al culto che ivi rendevasi ai martiri ed alle cerimonie praticate nell' estrazione dei corpi santi. Dagli stessi autori rilevasi che le catacombe furono frequentate dai fedeli sino verso la metà del XII secolo ed anche sotto il pontificato d' Onorio III. Da questo tempo in poi rimasero pressochè ignorate: quelle di san Sebastiano solamente continuarono ad essere oggetto di devozione e di curiosità, a motivo che l'ingresso è situato nel fondo della chiesa dello stesso nome.

Sembra che s' incominciasse nuovamente ad occuparsi di questi antichi sepolcri sul cominciare del XVI secolo, e principalmente sotto il pontificato di Sisto V, le di cui grandiose idee portavansi su tutti i rami della sua amministrazione. Questo pontefice fece estrarre delle reliquie, nel che fu imitato da' suoi successori. Clemente VIII in seguito, non che altri pontefici, diedero delle regole sul modo di fare queste pie estrazioni, e circa i mezzi da impiegarsi per mantenere

Dopo gli attestati di venerazione dati da uomini che meritarono d'essere santificati: dopo le vive e toccanti descrizioni che fecero delle catacombe, nella loro integrità le parti in allora conosciute di questi venerati luoghi. Si può credere però che prima del secolo XVII, nessun scrittore interessossi di procurarsi cognizioni positive ed estese sulla situazione delle catacombe, sulle cose interessanti per le antichità ecclesiastiche che quelle racchiudevano; e molto meno poi sulle produzioni delle arti delle quali esse abbondano; così non pensarono mai di fare di queste diverse nozioni il soggetto di un' opera particolare.

Un cenno assai succinto intorno alle catacombe ritrovasi in un opuscolo di Pietro Mallio, composto nel XII secolo sotto Alessandro III e citato dal Mabillon nel suo *Iter Italicum*, pag. 89. Questo autore non fa che una semplice enumerazione di tali cimiterj e ne annovera diecinove. Lo stesso fece un anonimo scrittore in un trattato intitolato *De mirabilibus Romæ*, che venne pubblicato dal Montfaucon nel succitato *Diarium Italicum* siccome opera del XIII secolo. Questo autore accontentossi d' una semplice nomenclatura dei monumenti di Roma, fra i quali sono citate le catacombe in numero di venti o ventidue.

Onofrio Panvinio nel suo trattato *De ritu sepeliendi mortuos apud veteres Christianos; et de eorumdem cœmeteriis*, pubblicato nel 1574 parla a lungo delle radunanze e delle cerimonie ecclesiastiche praticate nelle catacombe: egli annovera quarantatre sotterranei di simil genere.

Il Baronio, ne' suoi Annali, stampati nel 1593, cita frequentemente questi cimiterj, ma soltanto per farne menzione.

Due manoscritti conservati nella Biblioteca Vaticana, N.° 5408 e 5409, contengono qualche annotazione ed anche alcuni disegni di figure copiate nelle catacombe: essi portano la data dell' anno 1595. Sopra uno di tali manoscritti leggesi: *Ex Libris Francisci Penæ, Romanæ rotæ Decani.* Questo prelato, mandato a Roma da Filippo II, re di Spagna, occupavasi di ricerche intorno alle antichità ed alla storia ecclesiastica. La *Bibliotheca Hispana* di Nicolao Antonio, vol. I, pag. 349, dà notizia di molte opere di quel prelato, senza però far cenno di questo manoscritto, il quale sembra non sia mai stato stampato.

L'avvocato Antonio Bosio, agente dell'Ordine di Malta, a Roma, fu il primo che intraprese la grand'opera sulle catacombe. Ebbe per compagno un certo de-Rossi suo particolare amico, ed egualmente animato da una grande curiosità e da una infaticabile pietà: fecero insieme delle corse e delle investigazioni sotterranee, nelle quali furono occupati per più di trent' anni e per eseguirle spesero infinitamente. Il Bosio, *lynceus vere cœmeteriorum scrutator*, come vien chiamato da uno de' suoi successori nelle stesse ricerche, fece fare la pianta delle catacombe con una precisione sorprendente e fece pure disegnare le pitture e le sculture dei sarcofagi in esse ritrovati.

Avvi luogo a credere che contemporaneamente Giulio Mancini di Siena, primo medico d' Urbano VIII, pensasse di aggiungere ad una sua opera intitolata *Trattato della conoscenza della Pittura*, anche le incisioni rappresentanti le pitture delle catacombe di Roma. Sembra però che un tal pensiero non sia mai stato effettuato. L'opera di Mancini non fu stampata: se ne trova un cenno nel catalogo *dei Codici manoscritti Volgari della Libreria Naniana*; Venezia, 1776, 4.° pag. 25.

Quanto al Bosio, egli fece disegnare tutti i monumenti delle catacombe, dei quali potè avere contezza, pitture cioè, tombe, altari, oratorj, chiese sotterranee ed il tutto venne inciso. Egli stese una descrizione di tutti questi oggetti in un' opera, cui diede il titolo di *Roma Sotterranea*; e mentre stava per dar l' ultima mano a questo suo lavoro morì. Egli aveva istituito l'Ordine di Malta erede di tutti i suoi beni e l'ambasciadore dell' Ordine presso il papa abita ancora la di lui casa. Il commendatore Carlo Aldobrandini, che copriva una tal carica quando morì il Bosio, ed il cardinale Francesco Barberini, nipote di Urbano VIII e bibliotecario della Vaticana, incaricarono Giovanni Severano, padre dell'Oratorio, di ben ordinare i materiali lasciati dal Bosio: vennero in seguito dallo stesso Severano pubblicati in Italiano collo stesso titolo di *Roma Sotterranea, opera postuma di Antonio Bosio, ec.* in un volume in foglio grande, stampato a Roma nel 1630 e corredato d' incisioni. Al lavoro del Bosio aggiunse il Severano alcune osservazioni sulla origine, la situazione, la disposizione delle catacombe, non che sulle pitture, sulle iscrizioni e sui simboli che in esse ritrovansi, indicando altresì le cognizioni che si possono ricavare a vantaggio della storia dei martiri, e dei riti della primitiva chiesa.

Questo lavoro del Severano dato in luce più presto di quello che non avrebbe desiderato ei medesimo, abbisognò d' essere in seguito riveduto; ciò fu fatto dal padre Paolo Aringhi, il quale pubblicollo in latino, in due volumi in folio, il primo volume nel 1651, il secondo nel 1659 col titolo di *Roma Subterranea novissima, ec.* In quest' opera sono trattate le stesse materie, ma con più ordine, con maggiore chiarezza e con ricchissima erudizione ecclesiastica. Nello spazio di tempo trascorso fra il 1632 al 1659 furono fatte diverse ristampe di quest' opera, sia con figure, che senza tanto in tedesco che in latino ed in formato di 4.° ed in fol. Queste ristampe moltiplicarono il numero dei lettori ed eccitarono l'attenzione dei dotti, e l'opera diede motivo a molte objezioni per parte dei ministri

dovrò io avventurare l'espressione dei sentimenti da me più volte provati nello scorrere questi celebri luoghi per andar in traccia dei monumenti

delle chiese protestanti, talchè alcuni dubbj caddero in mente dello stesso padre Mabillon.

Il canonico Marc' Antonio Boldetti, incaricato della custodia delle reliquie provenienti dalle catacombe, credette di poter metter fine a simili controversie col pubblicare le prove intorno all' autentichità delle tombe dei martiri, prove somministrategli da più di ventinove anni d' osservazioni da lui medesimo fatte in quei cimiterj. A ciò soddisfece con un' opera data in luce a Roma, nel 1720 in fol., la quale porta il titolo di *Osservazioni sopra i cimiterj de' santi Martiri e degli antichi Cristiani di Roma.* Quest' opera offrì una serie interessante d' osservazioni e di spiegazioni relative al culto delle reliquie, alle leggi promulgate dalla chiesa a questo riguardo e sulle ricerche fatte nelle catacombe. L' autore corredò la sua edizione colle incisioni d' una quantità d' oggetti da lui medesimo ritrovati in quei cimiterj, frammenti cioè di vetri dipinti, lucerne, anelli, iscrizioni, simboli d' ogni genere, aggiungendovi altresì una succinta ma completa notizia di tutte le catacombe di Roma e d' Italia e di quelle che sono in altre parti del mondo cristiano.

Il pontefice Clemente XII, persuaso che potevansi ancora fare delle aggiunte a tanti travagli, incaricò M. Bottari, uomo pieno di cognizioni, sebbene non sempre abbia fatto buon uso delle medesime, di dare delle spiegazioni, più estese di quelle de' suoi predecessori, tanto intorno ai riti ecclesiastici dei primi tre secoli, che sulle pitture e sculture trovate nelle catacombe. L' opera di Bottari fu pubblicata in Roma negli anni 1737, 1740 e 1754, col titolo di *Roma Sotterranea*, volumi tre in fol., e colle stesse tavole che servirono per quella di Bosio. Il lavoro del Bottari è assai curioso a motivo della varia erudizione tirata ora dagli scrittori sacri, ora dai profani.

Durante questo tempo, incominciando dall'anno 1720 in cui il Boldetti aveva pubblicato l' opera da noi succitata, aveva il Bottari continuato, di concerto col canonico Marangoni, suo collega per la custodia delle reliquie e delle catacombe, a raccogliere i monumenti di diverso genere che da trent' anni in poi andavansi di mano in mano discoprendo. Questi due dotti ecclesiastici avevano tutto in pronto per pubblicare il nuovo loro travaglio, quando il fuoco s' appicca alla casa che abitavano insieme, e le loro fatiche vennero presso che intieramente distrutte. Marangoni rammassò quel poco ch' era stato salvato dalle fiamme e pubblicollo in un volume in quarto, stampato a Roma nel 1740, col titolo di *Appendix de cœmeterio S. S. Thrasonis et Saturnini*, aggiungendovi un altro opuscolo dello stesso genere intitolato *Acta Sancti Victorini.* Ambedue queste opere formano un seguito interessante alle precedenti.

Diversi dotti aggiunsero pure altre notizie preziose a tutto ciò che intorno a tal materia era stato pubblicato.

Potrassi consultare con molto vantaggio una dissertazione piena di erudizione data in luce dal P. Lupi, col titolo: *Dissertatio et animadversiones ad nuper inventum Severæ martyris epitafium*; Panormi, 1734, in 4.°

L' abate Pelliccia, dotto professore d' antichità cristiane a Napoli, pubblicò alcune notizie assai istruttive sulle catacombe, e particolarmente intorno a quelle di detta città, nel quarto volume del suo trattato *De Christianæ Ecclesiæ politia*; Neapoli, 1777, 4 vol. in 8.°

Aggiungasi al fin qui notato anche la stimatissima opera del senator Buonarotti, *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro ritrovati ne' cimiterj di Roma*; Firenze, 1716, fol.

Dopo tanti e sì illustri scrittori non so a qual rango io possa aspirare: sembrami però che le notizie che la mia opera aggiungerà a quelle già conosciute sulle catacombe ne completeranno la storia fino a' nostri giorni.

Ho già fatto osservare altrove, che il numero dei monumenti su quali è stabilito il mio lavoro, andando sempre più diminuendo in tempo della decadenza dell' arte, fui costretto di ricorrere a quelli che la terra celava nel suo seno, e che per questo solo motivo furono sottratti alla distruzione.

Non è dal lato delle arti, che gli scrittori de' quali abbiamo fatto menzione occuparonsi delle catacombe. Se avessero avuto un simile progetto, sarebbero stati non già ajutati, ma ingannati dai disegnatori per la infedeltà delle loro imitazioni. Le incisioni non servono bene spesso che ad indicare il numero delle figure ed a farci conoscere i costumi ecclesiastici, e nulla più. Il confronto ch' io feci sul luogo medesimo di tali incisioni coi monumenti originali, mi persuase che colla scorta delle medesime non potevasi stabilire con precisione lo stile di ciascuna età: mi sono quindi determinato di far nuovamente disegnare tutti gli oggetti che dovevano servire alla mia opera, abbenchè fossero questi già stati pubblicati. Ho poscia aggiunto tutte le pitture e le sculture scoperte dopo la pubblicazione delle opere di Boldetti e di Bottari, e che non erano ancor state disegnate, comprese quelle che ritrovaronsi sotto i miei occhi dal 1780 in avanti; lusingandomi con ciò di far cosa grata alle persone che coltivano la scienza delle antichità ecclesiastiche. Ebbi adunque cura di far incidere tutto ciò che credetti di qualche importanza e corredai le incisioni di varie notizie che ritroveransi in ciascuna delle tre parti della mia opera in un coi monumenti a cui esse corrispondono.

Stava terminando il mio lavoro quando seppi che

necessarj pel mio lavoro, oppure quando separato dalle mie guide solo sotto quelle tenebrose vôlte, ove nè una sola pianta, nè un uccello o

era stata pubblicata una nuova opera sulle catacombe col titolo di: *Voyage dans les catacombes de Rome, par un membre de l'Académie de Cortone*; Parigi, 1810, in 8.° L'autore conduce con profitto il lettore, colla scorta del Bosio e delle proprie sue ricerche, in questi sotterranei. Questo libro, nel mentre ci libera della pena di leggere l'opera voluminosa del Bosio, somministra anche delle notizie essai estese sulle catacombe le quali diventano per ciò sempre più pregievoli.

Ho finalmente pensato che coloro i quali si occuperanno della storia delle catacombe leggeranno pure con piacere i nomi dei dotti o dei curiosi, che le hanno visitate e che io trovai inscritti nelle varie gite che vi feci negli anni 1780, 1781, 1783, 1786 e seguenti. Anche il Tournefort riferisce egualmente nel suo viaggio in Levante i nomi, che ritrovò inscritti nel famoso laberinto di Creta. Ecco i nomi, di coloro che guidati dallo spirito di religione o dal desiderio d'istruirsi andarono in que' sotterranei cercando Roma sotto Roma, *sub Roma*; *Romam quærere*.

NOTA DEI NOMI CHE TROVAI INSCRITTI NELLE CATACOMBE
da me visitate negli anni 1780, 1781, 1783, 1786.

DENOMINAZIONI DELLE CATACOMBE	NOMI DELLE PERSONE CHE LE HANNO VISITATE	DATA DELLE INSCRIZIONI
S. Calisto	Nicolaus Cochemensis	1511
	Panvini	
	Rubeus	1591
	Henricus Corvinus del Phesis, pharmacopus	1594
Crocifisso	Giovacchino Cilli. Die 29 Augusti	1595
S. Calisto	P. Vincens Rizony Siculus	1596
	Antonius Bosius. Die 15 Augusti	1598
	Iustus Raphelengius	1598
	Gisseme Seis	1599
	Melchior van Kerbak	1601
	Gio. Anselme, d'Anvers	1601
	Zanti Avanzino con Ottavio Pico	1632
	Bosuyk	1632
S. Elena Torre Pignattara	Angelo Contini	1632
	Lorenzo Mamani	1634
Crocifisso	Antonius Bosius - Ottavio, Pico, post Bosium	1634
Crocifisso	Cesare Fanteti	1670
	Da Carpegna. Gio. Gilli Cavatore	1692
S. Calisto	Francesco	1692
Pignattara	France Petrus Paf. Burgu	
	Francesco di Cupito	1695
Crocifisso	Marco	1697
Pignattara	Lanzoni Filippo 25 ottobre	1703
S. Calisto	Don Diego	1703
	Mangoni	1703
	Giacomo Morelli	1704
Pignattara	Giu. Cimaroni	1709
Crocifisso	P. Raimondi Dinelli 29 marzo	1710
	Giuseppe Petreti	1713
Pignattara	Marangoni	1718
	Boldetti	
Crocifisso	Marangoni 29 gennajo	1730
	P. Giuseppe, M. Sin. Capue 22 marzo	1738
	Biage Resti	1745
Pignattara	Marangoni	1747
Crocifisso	Carigio Memmi, Cavatore 7 marzo	1782
Crocifisso	Gio. Giacomo Macchiavelli (questo è l'indefesso disegnatore ed incisore di quasi tutta la mia opera dal 1780 al 1808)	1786
Crocifisso	D'Agincourt per la terza ed ultima volta sotto il nome di Bosio	1786
	Mi sono io pure permesso di collocare il mio nome nell'abitazione dei morti, vicino a quelli di Bosio, di Boldetti e di Marangoni. Che i viventi accolgano con favore le mie fatiche siccome applaudirono a quelle dei sopraccennati rispettabili personaggi.	

altro animale offre l' imagine della vita, mi trovai seduto fra tante tombe construtte sopra la mia testa o scavate sotto i miei piedi, oppure allorchè misurava al debole chiarore d' una fiaccola le tortuose strade che presentavansi da tutti i lati all' attonito mio occhio? Una inquieta perplessità da principio impadronivasi di me: la mia immaginazione era oppressa dalla moltitudine delle idee che la religione, la storia, la filosofia mi presentavano ad un tratto: ma in seguito il profondo silenzio che mi circondava rimettendo in calma il mio spirito, io veniva strascinato da un dolce vaneggiamento, ed in tale stato gustava un riposo eguale a quello di milioni di morti che da quindici secoli dormono in quei cimiterj. Ed indirizzando loro il mio discorso esclamava: io pure un qualche giorno dormirò qui con voi: ma prima che la mia polvere vi sia deposta voglio onorare la vostra memoria con brillanti rimembranze attaccate alla storia delle arti: di quelle medesime arti che dovettero sì di sovente i loro progressi all' omaggio che i fedeli hanno reso alle vostre sante vittorie.

Tav. X. Parte delle catacombe od ipogei etruschi dell'antica Tarquinia presso Corneto.

Le catacombe rappresentate sulle tavole X e XI sono estranee alla religione cristiana: vedrassi però che allora quando i Romani, ispirati dal genio del cristianesimo, applicarono in servigio della religione i sotterranei di Roma, non fecero che eseguire quanto erasi già praticato in addietro e che spesse volte conformaronsi alle usanze medesime de' loro padri mentre ancora dominava il paganesimo.

Tav. XI. Altra parte delle catacombe etrusche di Tarquinia.

Ne diedi una circostanziata descrizione nella spiegazione delle tavole. Le pitture degl' ipogei di Tarquinia contengono imagini relative allo stato delle anime dopo la morte: vedonsi le furie, che tormentano un colpevole: figure allegoriche rappresentano il buono o cattivo destino, e diversi emblemi ci richiamano alla memoria i varj supplizj che la divina giustizia serba per gli uomini colpevoli nell' altra vita.

Una tale imitazione diventa ancor più sensibile osservando il sotterraneo che servì di sepolcro ai Scipioni. Questo illustre ramo della casa de' Cornelj conservò sino ai tempi di Silla la costumanza di seppellire i morti. Il sopra indicato sotterraneo fu scoperto ai fianchi della Via Appia, dentro della porta di san Sebastiano, negli anni 1780, 1781 e 1782.

Tav. XII. Sepolcro de' Scipioni, catacomba di sant' Ermete, tomba di questo santo convertita in altare.

Gettando lo sguardo sulla tavola XII si ravvisa ben tosto la somiglianza perfetta che passa tra gli oggetti su di essa rappresentati e quelli che ritrovansi nelle catacombe cristiane.

La pianta e gli spaccati, che sono sotto il N.° 1, indicano le scavazioni fatte nella pozzolana ove fu stabilito questo sepolcro. Il terreno è diviso in camere a piani differenti. Le nicchie, *loculi*, scavate nel tufo vulcanico, sono della medesima forma di quelle delle catacombe cristiane pubblicate colla tav. IX, ed egualmente chiuse per mezzo di grandi tegole assicurate con calce. Sembra che queste nicchie siano state destinate per i servi, che chiamavansi *la famiglia*; giacchè il sentimento d'umanità che spinse gli antichi a dare comode abitazioni alle persone di servizio, impegnolli pure a dividere secoloro le sepolcrali dimore. Sono troppo note le seguenti parole, che tanto di sovente s' incontrano nelle iscrizioni: *Libertis libertabusque suis*.

Tra i sarcofagi ritrovati in questo sotterraneo, il più rimarchevole è quello che feci incidere sotto il N.° 3. La sua forma, sebbene assai ornata, è semplice e degna dell'uomo grande le di cui ossa erano in quel sarcofago rinchiuse. Questo illustre Romano era Lucio Cornelio Scipione Barbato, padre di tanti eroi. In tempi posteriori sarebbe stato in di lui onore innalzato un altare e fors'anche un tempio: ma in quel tempo, nel V secolo cioè di Roma, i suoi concittadini hanno creduto che per onorarne la memoria, basterebbe un'iscrizione la quale rammentasse i suoi titoli di edile, di console, di censore, nonchè i servigi da lui resi allo stato: credettero di tributare un sufficiente omaggio alle virtù, di cui ciascuna delle sopraindicate cariche era stato il premio, col chiamarlo *fortis vir sapiensque*, e non fu dimenticata la conquista da lui fatta d'una porzione del paese dei Sanniti e di tutta la Lucania (*).

(*) Le circostanze che accompagnarono lo scoprimento di questo sepolcro ritrovansi stampate nei volumi VI, VII, VIII e IX dell'*Antologia Romana*; e sono pure qua e là riferite in diverse note dall' editore della *Storia dell'Arte* di Winckelmann, pubblicata in Roma nel 1783, vol. I, pag. 30; vol. II, pag. 308; vol. III, pag. 490, e nella spiegazione della tav. XIV. Il tutto fu poi fatto incidere con somma diligenza dai fratelli Piranesi ed accompagnato da una dotta dissertazione di E. Q. Visconti. Questa dissertazione mette in piena luce tutte le nozioni che una simile scoperta ha potuto somministrare relativamente alla Storia Romana ed ai personaggi ai quali fu consacrato il monumento, non che sull'ortografia dell'antica lingua romana. Tutte le iscrizioni furono per questo motivo raccolte ed esattamente copiate, e servirono in seguito di materiale al Dutens per le sue dissertazioni varie stampate nel 1785, ed all'abate Lanzi per la sua bell'opera sulle antiche lingue dell'Italia, vol. I, pag. 150.

Senza entrare in discussioni intorno alle dotte ricerche dei sopralodati scrittori io mi limito a quanto ci insegna questo monumento intorno all'arte dell'Architettura.

Il sarcofago principale insignito del nome di Scipione

Gli onori renduti in seguito ai morti furono accompagnati da una pompa maggiore: venne stabilito un culto particolare: s' innalzarono tempj o per lo meno cappelle nell'interno delle abitazioni, *ædiculæ saltem.* Di siffatti religiosi omaggi fanno testimonianza i monumenti, molti dei quali, più o men conservati, scorgonsi ancora nei contorni di Roma.

Il numero 4 offre la pianta di uno di questi piccoli tempj, il quale ritrovasi poco in là della chiesa di sant'Agnese, sulla Via Nomentana, nella valle che divide questa strada dalla Via Salara. Questo piccolo monumento,

Barbato, N.° 3, è di peperino. Lo zoccolo, la cornice, la distribuzione delle sue parti, e gli ornamenti di che è abbellito, gli danno quasi l' apparenza di un altare o d' un piccolo tempio. Questi ornamenti d' ordine dorico, e di buono stile fanno rimontare l' introduzione dell' arte greca presso i Romani ad un' epoca che non conoscevasi punto.

Nelle diverse visite da me fatte sul luogo mentre eseguivansi gli scavi dovetti convincermi che un simile travaglio non era stato diretto colla necessaria regolarità e che i materiali ritirati non erano stati conservati con troppa diligenza, nè collocati in sufficiente ordine. Avrebbero questi potuto somministrare maggiori cognizioni che non si ottennero e per la Storia dell' Arte e per quella degli usi dell' antichità. Alcuni avanzi di diverso genere annunziavano tempi differenti e notabili cambiamenti nei costumi. L'estrema semplicità di alcuni oggetti indicava gli usi anteriori al V secolo di Roma, altri invece corrispondevano all' epoca del monumento; finalmente una quantità di materiali assai più preziosi in porfido e granito orientale, molti vasi e statue e bassi-rilievi provavano all' evidenza, che la medesima famiglia erasi servita di questa tomba in epoche posteriori e nelle quali il lusso era salito al più alto grado.

Da tutte queste cose esaminate con attenzione chiaramente appariva che le ricerche eseguite ultimamente per ordine del Governo, erano state precedute da altre, fatte dai proprietarj del fondo, e per conseguenza con timidezza e con poco frutto: in maniera che i monumenti erano stati rovesciati e messi in disordine ed a motivo di una tal confusione l' avidità e l' ignoranza non avevano lasciato niente d' intiero, nè di collocato al suo vero posto.

Aggiungasi al dispiacere che una simile distruzione faceva provare dal lato dell' arte, anche quello di perdere indizj interessanti sulla storia di una famiglia che tanto onorò la repubblica romana, ed alla quale appartennero il vincitore di Cartagine, quello d' Antioco, l' amico di Ennio e l' amico di Terenzio.

Come esprimere l' emozione e l' ansietà di tutta Roma, alloraquando nel giorno 23 maggio 1780, si divulgò la notizia che eransi scoperte le tombe di questi uomini illustri? E Romani e forestieri, tutti accorrevano alla volta dell' antico monumento. Esaminavasi il luogo, additavansi i sarcofagi e salutavansi colla più grande venerazione; le più belle azioni, i più gloriosi titoli de' Scipioni vennero ripetuti e celebrati. Il mio amico, Cavaliere d' Azara, letterato e distinto amatore delle Belle Arti, accompagnommi sul luogo. Pieni di venerazione per quelle antichità e desiderando ardentemente di conservarle, cercammo di acquistare il terreno che le conteneva colla condizione assoluta, che nessuna d'esse sarebbe stata altrove trasportata, soggiungendo anzi essere nostra intenzione di custodirle entro il recinto di un portico sostenuto da colonne il di cui stile avrebbe dovuto corrispondere al tempo della fondazione di quei monumenti. Se una simile nostra proposizione fosse stata accettata, il sarcofago di Scipione Barbato sarebbe rimasto all' antico suo posto, ed all'intorno di questo monumento sarebbonsi egualmente conservate le tombe degli eroi discendenti da un tanto illustre personaggio. Il nome del pontefice, che avesse acconsentito al nostro progetto, sarebbe stato venerato insieme a quello de' Scipioni, le di cui grandi qualità contribuirono sì gloriosamente alla sorte di Roma. Ma l' adulazione parlò e questa sola venne ascoltata. Il sarcofago del padre de' Scipioni fu strappato dal suo luogo per essere trasportato al Vaticano. Vedesi all' ingresso delle sale del Museo dove ritrovasi la ricca collezione fatta dal pontefice Pio VI. È desso il primo oggetto che colpisce lo sguardo entrando: ben lungi però dal preparare lo spirito all' ammirazione, che tutta la collezione deve produrre, richiama egli sì nobili rimembranze, imprime nell' anima un sì profondo sentimento di venerazione, che a stento accorgesi della bellezza degli oggetti che lo circondano.

È pur d' uopo ripeterlo: i monumenti sepolcrali de' grandi uomini vanno collocati in maniera, che niente si opponga all'effetto che devono produrre sul cuore, onde così la memoria delle virtù di questi illustri personaggi possa conservare tutta la forza, che il loro esempio dovette avere mentre vivevano.

che io credo inedito, è diviso in due piani, come lo indica lo spaccato sotto il N.° 5. Nella parte inferiore, la di cui distribuzione puossi vedere sulla pianta, sonovi delle nicchie alternativamente circolari o quadrate nelle quali collocavansi le urne sepolcrali delle persone più distinte. Il piano superiore era evidentemente destinato agli onori che volevansi rendere alle anime dei morti: D. M. S. Era questa la cappella consacrata al genio della famiglia, *Ædicula Genii* (*). Sono note le cerimonie praticate relativamente a questo Genio ed alle ombre dei morti consegnate alla di lui custodia, ed è pur conosciuto l'uso delle libazioni fatte sulle urne che contenevano i morti ed il rispetto che inspiravano le iscrizioni poste sulle medesime. Del resto questa cappella, costruita intieramente di mattoni, non sembra essere del primo tempo degl' imperatori.

Il N.° 7 presenta un monumento profano il quale corrisponde assai più strettamente allo spirito di questa tavola. Egli porta il titolo di ara (*aram*) nell' iscrizione, ed è consacrato ai mani della persona le di cui ossa erano ivi rinchiuse. Quantunque sia questa una produzione del paganesimo è però più prossima, che non il piccolo tempio suindicato, N.° 4, all'epoca in cui il cristianesimo fu liberamente professato; e ciò per la ragione che è posta sotto la salvaguardia d'Iside, e noi sappiamo che il culto delle divinità egiziane non venne generalmente stabilito in Roma che sotto il regno dell'imperatore Adriano.

(*) La persuasione dell' immortalità dell' anima, la gratitudine verso i benefattori dell' umanità, l' amore ed il rispetto dei parenti pei loro congiunti morti, ecco le sorgenti dalle quali i popoli di tutti i paesi e di tutte le religioni trassero l' idea degli Dei Mani. Quindi s' introdusse l' usanza di venerare anche i luoghi che erano stati abitati dalle persone più care, e di stabilire un culto verso le loro ceneri, e d' innalzar tempj al disopra delle loro tombe. Virgilio, parlando della tomba di Sicheo, così si esprime:

Præterea fuit in tectis de marmore templum
Conjugis antiqui miro quod honore colebat.

Cicerone vuol consacrare un tempio alla memoria della sua cara Tullia: *Fanum fieri volo: sepulchri similitudinem effugere.* La casa che aveva abitata Pittagora a Metaponto diventò un tempio dopo la sua morte.

Marc'Aurelio ed Alessandro Severo onorarono d' un domestico culto le persone delle quali ammiravano ed imitavano le virtù.

Altari, sacerdoti e sacrificj istituiti in onore dei morti diedero sovente e in tutte le epoche dell' antichità il vero carattere d' un culto religioso a questi omaggi dell' amore, del rispetto e dell' adulazione.

Prudenzio c' insegna che la stessa cosa praticavasi anche nei primi tempi del cristianesimo. Riuniti que' primi cristiani presso le tombe de' martiri indirizzavano le loro preghiere a que' santi uomini perchè intercedessero a loro favore la celeste gloria. In tal modo la religione cristiana purificava, per così dire, ne' suoi seguaci i sentimenti che la natura ispira a tutti gli uomini, e che da per tutto produsse costumi somiglianti. Benefattori dei novelli convertiti coll' esempio delle loro virtù, legislatori per la loro dottrina, veri eroi per il loro coraggio meritavano in fatto i martiri, per la gloriosa morte che avevano affrontato, gli omaggi che venivano tributati alle loro tombe ed alla loro memoria.

Il sarcofago N.° 8 appartiene allo stesso genere, sebbene d'una forma molto più semplice: l'emblema poi dell'agnello colla croce indica chiaramente la sua origine cristiana. Se ne trovano di somiglianti a questo in molte altre chiese: furono levati dalle catacombe, ove erano o in tutto o in parte incassati nel tufo vulcanico.

Così i differenti piani delle vôlte trovate nei sotterranei de' Scipioni, i sepolcri disposti egualmente a diversi piani, i luoghi più o meno distinti che occupavano i sarcofagi nelle cappelle, nonchè i sarcofagi isolati ed adorni di sculture ed iscrizioni, tutte queste particolarità ci attestano che anche le disposizioni adottate dai cristiani nelle catacombe sono un'imitazione di più antichi usi.

E ce ne convinceremo maggiormente col riunire gli esempj che ci offrono il sotterraneo sepolcrale de' Scipioni ed una parte della catacomba cristiana di sant' Ermete, a questo solo scopo rappresentata nella parte superiore della tav. XII.

Ma quello che deve sopra tutto fissare la nostra attenzione è uno dei monumenti trovati nella suddetta catacomba. L'osservatore s' accorgerà facilmente, che quel monumento, e per la sua forma e per il luogo che occupa nella specie di cappella ove fu consacrato, non che per gli ornamenti di cui va fregiato, offre uno dei primi modelli degli altari innalzati in seguito nelle nostre chiese e che è altresì uno dei più adatti a rischiarare la storia dell' architettura ecclesiastica, oggetto particolare delle nostre ricerche.

Questo monumento è la tomba di sant'Ermete, prefetto di Roma che fu martirizzato sotto il regno d'Adriano. Egli era conservato, come vedesi sull' incisione, allorquando io lo scoprii nel 1780, visitando la catacomba denominata da quel santo. Questa catacomba è situata sull'antica Via Salara e poco discosta dalla città. La pianta e lo spaccato si troveranno sotto il N.° 9.

Il N.° 10 offre la pianta della tomba. Sul davanti vedesi un piccolo spazio che forma una specie di cappella nella quale riunivansi i fedeli.

La figura 16 indica in qual modo questo mausoleo fu praticato nel tufo, per mezzo d' una di quelle vôlte o nicchie arcuate e delle quali è fatta sì sovente menzione nelle descrizioni degli scrittori ecclesiastici, sotto la denominazione di *Monumentum arcuatum.*

Sulla facciata anteriore della cappella sono dipinte, sopra un intonaco, le figure di un cavatore che sta lavorando, e di due diaconesse nella loro occupazione, di portare cioè dei soccorsi ai poveri fedeli. Sulle pareti del fondo, in mezzo ad alcune sepolture particolari ancora chiuse, sono dipinti i tre fanciulli nella fornace. Di sopra e sulla curva d'una specie di archivolto vedonsi molti soggetti ricavati dalle sacre carte; nel campo esteriore dello stesso archivolto venne collocato G. Cristo seduto in mezzo dei dodici Apostoli; per cui il luogo particolare occupato da questa tomba venne denominato *Cappella degli Apostoli.*

In mezzo di questi venerati simboli, sopra una tavola di marmo che copriva intieramente il sarcofago del martire, i primi ministri del culto cristiano celebravano i misteri della nostra religione, anche in tempo delle turbolenze e dei pericoli delle persecuzioni.

In tal modo con una serie di monumenti profani e cristiani, confrontati gli uni cogli altri, noi possiamo chiaramente comprendere come le idee religiose produssero nei due culti costumanze pressochè simili. Seguendo l'andamento dei tempi noi vedremo altresì le forme dell'Architettura modificarsi per l'azione della medesima causa.

Tav. XIII. Cappelle ed oratorj delle catacombe, le cui forme trasportate nelle chiese cristiane, vi hanno alterate quelle dell'Architettura antica.

Nell'intenzione di far conoscere i primi passi della decadenza dell'Arte nel IV secolo, durante il regno di Costantino, ho fatto incidere sulla tavola II l'Arco di trionfo innalzato in onore di quel principe, e sulle tavole IV e VIII diversi altri edifizj consacrati in quel tempo al culto cristiano da lui abbracciato.

Fralle invenzioni in cui esercitossi l'arte a quest'epoca, per adattare le forme dell'Architettura ai bisogni del nuovo culto, invenzioni nelle quali manifestavasi già l'alterazione del gusto antico, ho indicato i monumenti particolari consacrati alla memoria dei santi nell'interno delle chiese. Egli è evidente che la forma degli altari e quella di tutte le parti architettoniche che vi corrispondono non poteva che diversificarsi essenzialmente dai modelli offerti dai tempj del paganesimo: e perciò bisogna bene stabilire questa differenza e ricercare le forme primitive di tali costruzioni puramente religiose.

Il carattere che presentava l'Architettura nei monumenti religiosi delle catacombe decise di quello che prese al di fuori, quando il cristianesimo incominciò a godere d'una piena libertà.

La tavola XIII offre una serie di monumenti scelti in queste due epoche. Formeranno essi, se mi è lecito il dirlo, una storia materiale delle chiese. Apparirà quindi che la gradazione delle costruzioni dal semplice al composto fu l'effetto d'una successione di pie idee.

L'ammirazione che inspiravano il coraggio di un martire e le virtù di un confessore morto, imprimeva nello spirito de' vivi rimembranze fortissime: fu questo sentimento che fece innalzare de' monumenti ai quali si diede il nome di *Memoriæ* oppure di *Martyria*, *Confessio*, *Testimonium*. Erigevansi tali monumenti sul luogo medesimo in cui era stato consumato il martirio, oppure nella casa di colui che l'aveva sofferto. La venerazione pubblica santificò ad un tratto e l'eroe ed il monumento. Dalla venerazione si passò al culto, indi alle preghiere indirizzate al santo personaggio le di cui spoglie mortali erano nella tomba rinchiuse: celebraronsi delle cerimonie sacre; la tomba diventò un altare, e finalmente Iddio ebbe dei tempj nei medesimi luoghi in cui i suoi adoratori avevano trovato un rifugio e dove le vittime della fede ricevevano gli omaggi dei fedeli.

L'andamento di queste cose, appena indicato nella precedente tavola, diventa più sensibile nella presente.

Sotto il N.° 1 vien riprodotta la tomba di sant'Ermete (già pubblicata sulla tav. XII) con tutte i dettagli e colle sue decorazioni. Questa tomba è qui restituita alla primitiva semplicità delle sue forme colla lastra di marmo bianco che la copriva intieramente prima che fosse rotta all'oggetto di levar fuori il corpo del santo. Vedesi per la seconda volta la nicchia arcuata, *cubicubum arcuatum*, ove è collocata la tomba. Essa veniva illuminata da una lampada. Ivi il sacerdote celebrava le sacre cerimonie, che furono in seguito quelle della messa.

Un monumento presso a poco somigliante a questo vedesi sotto il N.° 2, una cappella cioè del cimitero di san Calisto. Scorgesi una lastra di marmo traforata, specie di grata collocata davanti la tomba di un martire, all'oggetto d'impedire che per un trasporto religioso, ma distruttore, i fedeli non portassero via qualche pezzo di quel monumento sacro. Da ciò trasse origine l'uso che avvi ancora oggigiorno, di collocare cioè dei cancelli nelle chiese dinanzi l'altar maggiore.

Sotto il N.° 3 vedesi una cappella sotterranea di una forma ancor più regolare. Quattro colonne scolpite nel tufo sostengono la vôlta, ed un altare

isolato sta nel mezzo. In questa disposizione si conosce la mano di un architetto: lo spirito di divozione unissi al sentimento ed alla cognizione dell' Arte.

Gli strumenti d'Architettura ritrovati in alcune catacombe, e che vedonsi incisi sotto il N.° 22, copiandoli dall'opera del Bosio, ci attestano che, all' epoca di cui parliamo, il cristianesimo aveva fra i suoi seguaci anche degli architetti, che venivano adoperati in di lui servigio in que' luoghi di rifugio.

Il N.° 4 è un oratorio del cimitero di sant'Agnese fuori delle mura. In giro sonovi delle tombe scavate ad arco e che servono di altari. Due colonne collocate sul davanti sostengono una vôlta che abbraccia e ricopre tutto l'edificio. Nel fondo avvi una sedia episcopale: il tutto così in questo santo luogo indica la celebrazione dei misteri: chiaramente si scorge, che servì alle riunioni dei fedeli e che un pastore presiedeva simili riunioni. È questo luogo insomma una vera chiesa, di già fornita di tutto ciò che abbisogna per meritar questo titolo.

Altri monumenti più estesi furono aggiunti ai suddetti nell'interno delle catacombe all'epoca delle persecuzioni. Sotto il N.° 3 troverassi la pianta collo spaccato della chiesa sotterranea di sant' Ermete che ancora si può vedere. I luoghi d' ingresso e le irregolarità delle linee indicano una costruzione impacciata e ristretta dalle località, ed a cui non presiedette la luce del giorno.

Dopo di avere considerato questi monumenti sotterranei noi possiamo osservare che mai diventarono le loro forme, alloraquando, essendo libero il culto del cristianesimo, furono esse adattate a chiese fabbricate in pieno giorno.

In Roma conservansi ancora molte di queste antiche chiese, nelle quali chiaramente si scorge che l' Architetto sacrificò le bellezze reali dell'Arte alle condizioni imperiosamente prescritte dai bisogni della religione.

Nel punto centrale della intersecazione della navata e della crociera fu praticato un sotterraneo per deporvi il corpo di uno dei cristiani, i quali a prezzo del loro sangue avevano confessato la loro fede. Questo luogo fu chiamato *Confessione*. L' ingresso fu chiuso con una grata. Al disopra di questo sotterraneo ed a livello del suolo della chiesa venne collocato un altare destinato alla celebrazione della messa e somigliante a quello che noi vedemmo sotto il N.° 1.

Una delle più rimarchevoli chiese di questa antica epoca è quella che venne consacrata col nome di santa Prisca, figlia di un senatore battezzato a Roma da san Pietro. Questa chiesa fu fabbricata sopra il palazzo stesso del padre di Prisca, e del quale palazzo si possono ancora oggidì vedere le sostruzioni sul monte Aventino. Santa Prisca viene considerata come la prima martire. Il di lei corpo, deposto nel mezzo della sua propria camera, venne collocato in una tomba il di cui disegno vedesi sotto il N.° 16. Tale camera fu una specie di tempio consacrato alla memoria della Santa: ed allorquando venne in seguito innalzata la chiesa di cui testè ho parlato, diventò quella camera la confessione sotterranea. Questo primo luogo di divozione vedesi negli spaccati da me pubblicati sotto i Numeri 10, 13 e 14. Questo edifizio così offre tutto quello che trovavasi nelle catacombe, una tomba cioè, un altare, una cappella sotterranea ed una chiesa infine fabbricatavi sopra, costruzioni tutte derivate le une dalle altre, siccome sembrami di aver dimostrato.

A questo esempio aggiungo quello di tre altre chiese le cui costruzioni furono successivamente dirette dal medesimo spirito. La prima, sotto il N.° 18, è una piccola chiesa sotterranea, consacrata dal pontefice san Silvestro nel IV secolo, e che fu innalzata nel luogo di un oratorio sotterraneo, che al pari di quello di sant' Ermete, aveva servito di asilo ai Cristiani in tempo delle persecuzioni. La seconda, sotto il N.° 19, è parimente una chiesa sotterranea, fabbricata al di sopra, ma alquanto da un lato dalla suddetta e che forma ciò che chiamasi la *Confessione* di un'altra chiesa detta di san Martino ai Monti, N.° 20, innalzata ancora al di sopra. Una scala conduce da una di queste chiese alle due altre. La chiesa superiore venne eretta verso il 500, per cura del pontefice Simmaco, in onore di san Martino vescovo di Tours e del papa san Silvestro. La pianta di quest' ultimo edifizio offre il bel sistema dei monumenti dell'antichità. Questa parte dell'Architettura non erasi ancora allontanata sensibilmente dai buoni principj tanto nel V che nel VI secolo, ed è la sola in cui la decadenza si fece sentire molto più tardi. Le tre chiese riunite esistono ancora e portano il titolo di san Silvestro e san Martino ai Monti, vicino a santa Maria Maggiore, in un luogo che altre volte faceva parte delle terme di Tito.

Sotto il N.° 6 vedesi la pianta della chiesa di santa Prassede e sotto il N.° 7 quella del sotterraneo o della confessione che trovasi sotto l'altar

maggiore. Questa chiesa fu fabbricata sopra la tomba della Santa e nella di lei propria abitazione, egualmente che l'altra poco discosta di santa Prudenziana, sorella di santa Prassede. Ambedue offrono le prove della progressione delle idee che io voglio rendere sensibili. Dopo di aver servito come case particolari di quelle due sante femmine, diventarono chiese in tempo delle persecuzioni: furono poscia ingrandite nel momento della libertà del culto e finalmente vennero con magnificenza riedificate.

Le figure 23, 24, 25 offrono la pianta e gli spaccati di una chiesa in cui la riunione della parte inferiore colla superiore produsse gli stessi difetti come negli esempj precedenti. La pianta, che è ancora una di quelle della bella antichità, ci attesta il buon gusto del pontefice Simmaco, il quale fece costruire questo edifizio per rimpiazzare un oratorio consacrato a san Pancrazio nella catacomba di san Calepodio. L'oratorio era semplice e del genere dei primi monumenti chiamati *Memoriæ*. Diventò poi la *Confessione* della chiesa di san Pancrazio, come si può vedere nello spaccato N.° 24.

Ed affinchè lo scopo e la disposizione di questa parte (divenuta poi così importante nei tempj cristiani) siano ancor più sensibili, ho collocato sotto il N.° 17 un disegno del tabernacolo della chiesa dei santi Nereo ed Achilleo, situata presso la terme Antoniane di Caracalla a Roma. Quattro colonne di porfido sostengono una specie di cupola, detta prima *ciborium*, in seguito *tabernacolo* e recentemente baldacchino. Sotto il tabernacolo trovasi l'altare e più sotto una grata, che lascia vedere la *Confessione*. Il sarcofago che contiene il corpo del santo martire è deposto in un piccolo sepolcro che vedesi per mezzo della suddetta grata, la quale nel medesimo tempo ne difende l'ingresso.

L'uso dei monumenti di questo genere continuò con maggiore o minore magnificenza e quasi sempre a danno del buon gusto. Noi vedremo particolarmente nel XIII e nel XIV secolo alcuni esempj rimarchevoli dei difetti che sembrano quasi particolari a tali monumenti. Sopra di essi prodigalizzavansi, con un miscuglio rare volte felice, gli ornamenti dell'Architettura, della Scultura ed anche della Pittura, a tal segno che io ho potuto far servire tali decorazioni alla storia di queste due arti, come potrassi vedere sulle tavole CXXIX della *Pittura* e XXIII della *Scultura*. Queste incisioni essendo in una scala più grande che non quelle della

presente tavola, offrono anche più distintamente la forma di questi tabernacoli: si vedrà che generalmente racchiudono tutte le parti di un edifizio più o meno regolare, colonne, trabeazione, frontespizj, cupola: talchè, propriamente parlando, si possono chiamare una chiesa in una chiesa.

La magnificenza di questi monumenti interni si accrebbe con quella dei tempj. Il tabernacolo di santa Maria Maggiore e soprattutto quello di san Pietro riuniscono tutto ciò che l'Architettura può accumulare d'ornamenti e di ricchezza. L'altare di san Pietro è collocato sopra la *Confessione*, nella quale si discende per mezzo di una larga scala, e più di cento lampade la illuminano e la adornano tutt'all'intorno: al disopra dell'altare s'innalza, sostenuto da quattro grandi colonne di bronzo, il baldacchino tanto ammirato altre volte ed ora tanto criticato. Per quanto diffatto sia sorprendente questo monumento per le sue proporzioni e per la sua magnificenza, il gusto però v'incontra un grave difetto, ed è che nel mezzo di una costruzione regolare, produce egli un pieno in alto al disopra di un vuoto che taglia il suolo, locchè interrompe doppiamente la prospettiva e disturba per così dire il necessario riposo dell'occhio. La bellezza dell'esecuzione non basta per farci obbliare questo difetto capitale.

Tutte le chiese perdettero ancor più della loro unità maestosa, che tanto faceva ammirare i tempj degli antichi, alloraquando nei secoli posteriori a quelli di Costantino fu introdotto l'uso di unire al culto del martire tutelare quello di molti altri santi; per cui il numero delle *Memorie* e delle cappelle aumentossi senza limiti nella medesima navata. Ne risultò quindi, tanto nella pianta, che nelle elevazioni, una frequente interruzione delle linee rette che sembrano ingrandire il fabbricato. Per la stessa ragione si moltiplicarono gli altari, mentre che nella semplicità religiosa della primitiva chiesa non se ne innalzava che un solo al Creatore dell'universo, unico nel suo dominio. Ai già troppo numerosi altari aggiunse ben tosto l'umano orgoglio le tombe ed i mausolei, che potrebbonsi in certa maniera chiamare altrettante basiliche fabbricate nell'interno delle basiliche. A poco a poco, e soprattutto nei secoli più vicini a noi, questi monumenti hanno ingombrato i tempj cristiani, senza che il merito o la celebrità dei personaggi abbiano potuto servir di scusa ad una sì ridicola prodigalità. Ne venne per conseguenza una varietà senza interesse, una disgustosa interruzione di linee che impedì i progressi e guastò le proporzioni; e se il monumento

poco sporgente nella sua base accontentossi di attaccarsi ai pilastri come una pianta parasita, ne ha nulladimeno sopraccaricate le facciate ed alterate le forme.

No certamente: nè i Greci, nè i Romani non hanno mai confuso in tal maniera il culto dovuto agli Dei cogli omaggi che essi tributavano ai semplici mortali. Si resero stimabili distinguendosi nella pietà e nella riconoscenza verso i morti; ma non consacrarono giammai la memoria di questi nobili sentimenti con testimonianze sì mal collocate. Fu lungo le strade più frequentate, sotto i portici delle città, ne' pubblici passeggi che innalzavano i mausolei, proprj ad attirare gli sguardi ed a toccare il cuore, decorandoli con ornamenti di buona scelta, con iscrizioni semplici e con emblemi espressivi: e ben lontani, simili monumenti, dal nuocere al progresso delle arti, ne mantenevano anzi i principj e ne richiamavano il vero oggetto.

Tav. XIV. Pianta di s. Martino ai Monti in Roma, esempio di una chiesa innalzata al di sopra di un oratorio sotterraneo. IV secolo.

La tav. XIV riproduce le piante delle tre chiese costrutte l'una sopra l'altra, a san Martino ai Monti, e che noi già vedemmo sulla tavola precedente. La scala delle suddette piante è su questa tavola in una proporzione più grande, affinchè l'osservatore possa meglio goderne l'effetto. Sotto il N.° 3 avvi la pianta della primitiva chiesa fabbricata per ordine del pontefice san Silvestro: sotto il N.° 2 avvi la *Confessione* della chiesa consacrata a san Silvestro medesimo ed a san Martino: finalmente il N.° 1 corrisponde all'ultima chiesa fatta innalzare dal pontefice Simmaco.

Tav. XV. San Nazaro e san Celso a Ravenna: imitazione d'una cappella sepolcrale sotterranea. V secolo.

Il monumento rappresentato sulla tav. XV offre un insigne esempio dell' applicazione dell'Architettura al culto dei morti: culto che fu già lo scopo di alcune precedenti osservazioni, ed al quale si riferiscono, come fu detto più sopra, molte pratiche seguíte nella costruzione delle nostre chiese. Questo monumento, di cui si danno la pianta e gli spaccati, è la piccola chiesa dedicata ai santi Nazaro e Celso, fabbricata in Ravenna per ordine di Galla Placidia, figlia di Teodosio il grande.

Nel fondo di questa chiesa vedonsi tre sarcofagi: l' uno di Galla Placidia, nel mezzo; l' altro dell' imperatore Onorio, di lei fratello, a destra, ed il terzo del di lei marito Costanzo, col figlio Valentiniano III.

Prima dell' introduzione del cristianesimo, un edifizio, consacrato ad una somigliante destinazione, sarebbe stato, ne' primi tempi, un mausoleo,

l' adulazione poscia o l' ammirazione ne avrebbe forse fatto un tempio in onore dei personaggi le di cui reali spoglie erano ivi depositate. Nei tre primi secoli dell' era nostra, prima della libertà del culto cristiano, il monumento non sarebbe stato altro che una di quelle sotterranee cappelle nelle quali collocavansi le tombe dei personaggi degni d'un religioso omaggio per la loro beneficenza vivendo o per una santa morte. Nel V secolo, in cui la religione cristiana trionfava in tutta la maestà del suo culto, questo monumento diventò una chiesa; ed a malgrado dell'uso che proibiva in que' tempi di collocare nelle chiese le tombe di uomini che non fossero per pietà, per beneficenza o santità venerati, ciò nullameno rinchiuse questa i resti di quattro personaggi augusti. I sarcofagi però furono in essa disposti in maniera da servire d' ornamento, senza imbarazzare, e così lasciarono all'Architettura la regolarità e la semplicità, dalle quali noi vedremo sempre più allontanarsi quest'Arte onde uniformarsi ai capricci del favore, sempre crescente, dei ministri della religione, ed ai bisogni del considerabilissimo numero dei fedeli.

Tav. XVI. S. Clemente a Roma, modello meglio conservato della disposizione delle primitive chiese. V secolo.

Le piazze ch' era d'uopo assegnare ai varj ranghi di sacerdoti, giusta i riti e la gerarchia ecclesiastica, furono una novella occasione di cambiamenti nella distribuzione interna dei tempj e di alterazione allo stesso tempo dei principj da cui dipendono l' armonia e gli effetti più belli dell' Architettura.

Le testimonianze in iscritto, che noi possediamo intorno agli usi della chiesa, ci fanno conoscere le successive addizioni cui gli architetti trovaronsi obbligati: ciò però che è ancor più positivo è la vista di uno dei più antichi tempj cristiani, conservati in tutta la sua integrità, e conosciuto a' nostri giorni col titolo di san Clemente papa. Credesi innalzato verso il V o VI secolo sul luogo ove trovavasi prima la casa paterna del medesimo san Clemente, fra 'l Colosseo cioè e san Giovanni Laterano.

La pianta è eguale a quella delle basiliche. Davanti e sotto l' altare fu praticata la confessione, e di sopra s' innalza il ciborio o tabernacolo sostenuto da quattro colonne. Ecco le parti la di cui origine rimonta alla primitiva fondazione dei tempj cristiani, e dalle quali derivarono alcuni dei caratteri dell'Architettura sacra nei tre primi secoli dell' Era cristiana.

Le aggiunte fatte ne' seguenti secoli sono queste. La chiesa di san Clemente, più volte restaurata, non avendo subito distruzione alcuna, conserva ancora le parti di cui si tratta, tali come vengono rappresentate sulla tavola XVI; ed il loro insieme mette completamente sotto i nostri occhi gli oggetti di cui gli scrittori ecclesiastici cercarono di darci la descrizione (*). Qualche volta questi scrittori, col moltiplicare di troppo i dettagli diventarono oscuri; oppure distornarono il gusto con fastidiose descrizioni; ma fortunatamente Roma, questa madre delle arti, che sola basta a tutto ciò che l' immaginazione e la curiosità umana possono desiderare di conoscere, conservò questo rispettabile monumento.

Un antiportico, oppure, giusta la più comune espressione, un portico, formato da quattro colonne, adorna l' ingresso della corte o dell' *atrium*, come puossi vedere sotto i Numeri 2 e 3. In questo luogo sospendevansi alcune tende che impedivano ai Gentili di vedere l' interno della chiesa, allora quando, disposti a sottomettersi alla fede cristiana, avevano ottenuto il permesso di collocarsi ne' dintorni dei tempj.

Da questo portico, per mezzo di alcuni gradini, si entrava in una corte o *atrium*, N.° 3, circondata da un peristilio, che precedeva il corpo della chiesa, ed aveva a' suoi fianchi due altri portici, sotto de' quali prostrati i penitenti cristiani intercedevano dai passaggieri preci a loro favore.

Nell' interno della chiesa eranvi due navi laterali a quella di mezzo, e di larghezza ineguale, N.° 4 e 5; l'una serviva per collocarvi le donne e l' altra era per gli uomini, per i catecumeni ed i novelli convertiti.

Verso la parte superiore della nave di mezzo, vicino al santuario, avvi un recinto chiuso da un piccolo muro di marmo, all' altezza d' appoggio, ove collocavansi gli accoliti, gli esorcisti e gli altri funzionarj degli ordini minori; presentemente questo recinto si chiama il coro. Qui eranvi pure a destra ed a sinistra, sopra un terreno un po' più elevato, i due amboni, l' uno de' quali serviva alla lettura dell' Evangelio e l' altro per quella dell' Epistola. I dettagli del muro d' appoggio che forma il recinto del coro, non che i suoi diversi ornamenti e quelli dei due amboni, si possono vedere sotto i Numeri 9 e 14.

(*) Egli è colla scorta di questo monumento ancora sussistente, che Ciampini spiega con somma chiarezza gli usi di cui ho parlato più sopra. Vedi l' opera *Vetera Monimenta*, tom. 1, cap. 2, tav. VIII, IX, X, XI, XII e XIII.

Nel fondo della chiesa avvi il santuario terminato in semicerchio, N.° 7; all'intorno sono i banchi dei sacerdoti: nel centro s'innalza l'altare, davanti a cui è collocata la confessione.

Il N.° 15 offre una veduta interna di questa chiesa: in essa distinguesi il tabernacolo o *ciborium*, che cuopre l' altare, il recinto di marmo che forma il coro, gli amboni coi loro leggii, non che la colonna che serve di candelabro per il cero pasquale.

Nella disposizione esterna ed interna di questa chiesa, fortunatamente sì ben conservata (*), trovansi così riunite tutte le parti che dovette abbracciare l'Architettura ecclesiastica dalla sua origine; vi si riconoscono tutti gli oggetti ai quali sacrificò essa la semplicità delle forme antiche.

Questo esempio, tanto interessante per la Storia dell'Arte, spiega la ragione per la quale fui costretto di rimontare alle nostre prime istituzioni religiose. Basterà egli per far conoscere lo spirito degli antichi monumenti cristiani, senza che siavi bisogno che io aggiunga i disegni di altre chiese, le quali non sono, in tutto o in parte, che una imitazione di questa: passerò quindi à trattare della Storia dell'Architettura civile, relativamente ad edifizj della medesima epoca, cioè del V o del VI secolo.

(*) Vi sarebbe ancora un maggior numero di antiche chiese nel loro primitivo stato, se le persone cui funne confidata la conservazione, si uniformassero pienamente all'invito del cardinal Baronio. Occupato egli delle opere, che gli meritarono il titolo di padre della storia ecclesiastica, aveva ben sentito l' importanza di questi edifizj per la conoscenza dell' antichità. Allorchè ordinò le necessarie restaurazioni alla antica chiesa de' santi Nereo ed Achilleo, non dipartissi dal rispetto che ben meritava la di lei prima costruzione: ed acciocchè tutte le antiche parti fossero egualmente rispettate dai suoi successori vi fece inscrivere la seguente preghiera:

Presbiter, Card., successor, quisquis fueris
Rogo te per gloriam Dei, et
Per merita horum Martyrum,
Nihil demito, nihil minuito, nec mutato;
Restitutam antiquitatem pie servato:
Sic te Deus Martyrum suorum precibus
Semper adjuvet.

Il cardinal Borgia, titolare della chiesa di san Clemente, penetrato dallo stesso amore, di cui ci lasciò tante prove, per la dotta e venerabile antichità, mostrossi egualmente che il Baronio nemico di qualunque cambiamento nelle riparazioni che si fecero a questa chiesa.

E perchè dopo d' aver io approfittato per più di venti anni delle sue gentilezze, de' suoi lumi, della sua scelta biblioteca in compagnia di moltissimi altri stranieri che abitavano Roma, perchè dico io, dovrò in oggi compiangerlo, che appena calcato il suolo della mia patria, egli abbia trovato il fine d'una vita sì preziosa per la religione e per le lettere? La Francia era per lui come una terra promessa: egli era certo di godervi la gratitudine di una quantità di dotti per la facile e continua comunicazione de' suoi tesori tanto in fatto di manoscritti che in antichità d' ogni genere: la morte distrusse tutte le sue speranze!

Tav. XVII. Palazzi, chiese ed altre costruzioni del tempo di Teodorico, a Terracina ed a Ravenna. V e VI secolo.

Gli oggetti rappresentati sulla tavola XVII incominceranno a provare che a torto fu dato il nome di *gotico* al genere di Architettura che dominò per tre o quattro secoli del medio evo, ed una delle forme caratteristiche del quale è quella dell' arco chiamato dagl' Italiani acuto.

Questa denominazione non è neppur conveniente alla maniera di fabbricare usata durante il regno di Teodorico, nè potrebbesi applicare all'Architettura del secolo di Costantino, da noi già osservata sulle tavole II, III e IV. La corruzione che manifesta la prima epoca della decadenza dell' Arte aveva preceduto l' arrivo delle gotiche nazioni in Italia. I difetti dei monumenti fabbricati dai Goti non furono che la conseguenza dei traviamenti in cui era caduta molto tempo prima l'Architettura romana.

Teodorico, re di una di queste nazioni settentrionali, volendo assicurare le frontiere de' suoi novelli stati, fortificò le mura della città che chiamasi oggigiorno Terracina, l' antica Anxur, capitale dei Volsci, situata verso i confini delle sue provincie e quelle dei paesi napolitani, una gran parte dei quali era ancora signoreggiata dagl' imperatori di Costantinopoli. Fece costruire in tutta l' estensione delle mura, a diversi intervalli, delle torri alternativamente quadrate e rotonde, come qui vedonsi sotto i Numeri 7 e 8.

In cima della montagna, sul pendío della quale è situata Terracina, innalzò una fortezza o piuttosto un palazzo, la di cui veduta generale è sotto il N.° 1. La pianta di questo edifizio, N.° 2, e le sue elevazioni, N.° 3, 4, 5 e 6, non offrono parti, le quali, come già dicemmo, non si ritrovino nella costruzione degli edifizj romani dei primi tempi della decadenza.

L' antico tempio costrutto in Isvezia, presso Upsal, che credesi fosse consacrato ad Odino, presenta molta analogia colle costruzioni delle torri e delle mura di Terracina (*); per questo motivo io l' ho qui collocato sotto il N.° 10, sebbene io debba riprodurlo con maggiori dettagli sulla

(*) La costruzione di queste mura e di queste torri, fatte di rottami di pietre e ciottoli di forme ineguali ed irregolari, dà loro una perfetta rassomiglianza, quanto alla natura ed all' impiego de' materiali, coi monumenti innalzati in Isvezia ad epoche differenti e particolarmente con un antico tempio di Odino, qui collocato sotto il N.° 10. Ciò potrebbe a taluno far supporre che Teodorico si fosse servito di operaj venuti dal Nord, o colle sue truppe oppure con quelle di Odoacre suo predecessore. Senza però ricorrere a simili supposizioni evidentemente si persuade che la suindicata maniera di fabbricare era in uso tanto nel mezzodì, che nel nord e che essa appartiene a tutti i tempi e non già soltanto all' epoca di cui parliamo.

tavola XLIII. In quel tempio non vi sono archi acuti. Questi li osserveremo per la prima volta nei paesi meridionali: là noi li vedremo diventare il tipo distintivo dell'Architettura detta *gotica*, prima che s' introducesse nell' antica Gozia

Gli edifizj, co' quali Teodorico abbellì la città di Ravenna, da lui scelta per capitale de' suoi stati, sono dello stesso genere di quelli di Terracina. Si considera in questa città, come avanzo di uno de' di lui palagi, una muraglia che oggidì forma la facciata di un convento di Francescani. Vedesi questa sotto il N.° 12. Tanto nella disposizione delle colonne, così mal a proposito applicate alla parte superiore di questo muro, quanto nella proporzione dell' arco che sviluppasi nel mezzo di questo piano superiore, si scorgono dei caratteri di decadenza che rimontano ad un' epoca molto più lontana. Lo stile di questo edifizio ha molta relazione con quello della facciata d' ingresso del palazzo di Diocleziano a Spalatro, non che con quello delle terme di questo imperatore a Roma.

Sotto il N.° 11 avvi la facciata di un palazzo che credesi sia stato fabbricato o almeno abitato da Teodorico a Ravenna. Il disegno fu ricavato da un musaico che conservasi nella chiesa di sant' Apollinare della stessa città (*).

La pianta di quest' ultima chiesa edificata da Teodorico, N.° 17, non che quella di un battistero ottangolare, N.° 16, fatto costruire dallo stesso principe per gli Arriani, sono affatto simili a quelle dei tempj e dei battisteri fabbricati a Roma nella medesima epoca. Dagli spaccati N.° 18 e 19 si vedrà che non avvi trabeazione sopra le colonne, che gli archi vi posano nudi, e portano un gran muro, come nella chiesa di san Paolo.

I dettagli degli ornamenti di queste chiese, N.° 20, 21, 22, indicano colla loro irregolare e grossolana esecuzione, l' andamento sempre progressivo della decadenza; e questi evidenti difetti ci attestano altresì l'immutabile verità del principio, il quale fa consistere il bello in Architettura nell'accordo delle proporzioni e nella reciproca convenienza di tutte le parti.

(*) L' origine di questo palazzo è riconosciuta da tutti gli autori della storia sacra e profana di Ravenna. Io posso citare Ciampini e più particolarmente la dotta opera di Antonio Zirardini sugli antichi edifizj di questa città, stampata nel 1762.

Tav. XVIII. Mausoleo di Teodorico a Ravenna, oggi S. Maria della Rotonda. VI secolo.

Un edifizio assai rimarchevole, situato a poca distanza da Ravenna, e che oggidì forma una chiesa col titolo di santa Maria della Rotonda, presenta gli eguali caratteri e dà motivo alle medesime riflessioni.

Appoggiati alle testimonianze di antichi autori, od alle opinioni degli storici particolari di questa celebre città, molti de' suoi abitanti credono che questo monumento sia una tomba o una sala di bagni, di costruzione romana; altri invece sono persuasi che è il mausoleo di Teodorico, e che fu innalzato mentre ancor viveva questo principe o poco tempo dopo la di lui morte, per cura della regina Amalasunta, sua figlia. Questo punto storico diventò, verso l'anno 1766, il soggetto d'una vivissima discussione fra diversi dilettanti d'Architettura ed alcuni letterati, per la maggior parte cittadini di Ravenna (*).

Qualunque sia la vera di queste due opinioni è fuor di dubbio che il monumento di cui si tratta appartiene alla fine del V o al principio del VI secolo: locchè basta all'uso che io debbo farne relativamente alla storia dell'Arte. Quanto al suo carattere, c'insegna, egualmente che tutti quei monumenti di cui ci occupammo fino al presente, che a quest'epoca di già inoltrata della decadenza dell'Arte, l'Architettura tanto nella distribuzione dell'insieme quanto nelle parti dalle quali dipende la solidità, conservava ancora utili rimembranze dei principj dell'antichità.

Le piante sono semplici: l'elevazione presenta una certa magnificenza, tanto nelle forme, che nel modo di costruzione: la pietra in un solo pezzo, che gli serve di vôlta sorprende per la sua mole (**). Persuaso Teodorico

(*) Le principali opere pubblicate in conseguenza della sopraindicata questione, sono: la Dissertazione del conte Rinaldo Rasponi intitolata: *Ravenna liberata dai Goti, ossia opuscolo sulla Rotonda di Ravenna provata edifizio romano*; 1766, in 4. fig.; l'altra di Gio. Batt. Passeri, che ha per titolo *Ravenna liberata dai Romani*, che fu inserita nella raccolta degli Opuscoli Calogerani; ed una terza del conte Ippolito Gamba Ghiselli, cioè: *Confutazione della Ravenna liberata dai Goti ossia Memorie sull' antica Rotonda Ravennate provata opera o mausoleo di Teodorico, re de' Goti*; Faenza, 1767, in 8.°

Se fosse possibile il credere che l'autore dell'opera singolare conosciuta sotto il titolo di *Hypnerotomachia Poliphili* copiò dalla natura i modelli dei monumenti da lui imaginati, facilmente potrebbe alcuno persuadersi ch' egli volle descrivere la Rotonda di Ravenna parlando del tempio da lui visitato colla sua amante, e la cupola del quale era formata da una sola pietra: *Il consumabile tempo ad un' opera preclara ..... solamente avea perdonato; la quale era sexangula ..... sopra la piana della corona nasceva una cupula di unico e solido saxo, mirabile artificio.* (Venet. Ald. 1499, fol. p. 1111, verso).

(**) Si possono vedere diverse interessanti osservazioni intorno a questa pietra, non che sui mezzi che forse furono adoperati per trasportarla e metterla a suo luogo, in una Memoria letta dal conte di Caylus all'Accademia delle iscrizioni e belle lettere (vol. XXXI, pag. 38). L'autore nel comporre questa Memoria servissi dei calcoli e delle nozioni comunicategli al suo ritorno d'Italia dal sig. Soufflot abile e dotto architetto.

Secondo il sig. Soufflot la pietra ha trentaquattro piedi di diametro, distaccata dal corpo dell' edifizio. Io pure ho trovato il medesimo diametro ed il signor Dufourny nel verificare le mie misure riconobbe che erano esatte.

che si possa giudicare della nobiltà dell' animo di un uomo dall'aspetto della sua abitazione, volle che il monumento che egli destinava alle sue ceneri offrisse tutta la grandezza di cui fece pompa ne' suoi palazzi (*). Il carattere grandioso dell'Architettura romana vi si fa ancora riconoscere nella mole: il cattivo gusto però del secolo si manifesta nella disposizione degli oggetti di decorazione, nella loro esecuzione grossolana e senza grazia: tali ornamenti poi non sono nè proporzionati fra di loro, nè all' insieme del monumento: le divisioni sono mal intese: così p. e. i profili della porta non corrispondono agli altri dettagli; i modiglioni mancano di regolarità nella loro distribuzione e d' esattezza nelle forme: i piedritti invece dell' imposta che dovrebbe coronarli hanno modanature mal eseguite e prive affatto di stile.

Gli ornamenti della fascia con cui termina l'edifizio esteriormente, hanno qualche rassomiglianza con quelli delle due cornici trovate da Pococke su molti monumenti egiziani, e che ho fatto incidere sotto i N.[i] 13 e 14; potrebbesi altresì dire che il mausoleo di Teodorico, per l'insieme della sua massa, per la semplicità de' suoi profili e sopra tutto per l'enorme grandezza della pietra che lo ricopre, si avvicina assaissimo alle costruzioni egiziane.

Sembra in fatto, che Teodorico, come gli antichi re d'Egitto, avesse la nobile ambizione di trasmettere la memoria della sua grandezza sino alla più lontana posterità, tanto colla disposizione, che colla somma solidità delle sue costruzioni. Era perciò difficile ch' egli giungesse a dare a' suoi edifizj una simile solidità, senza sacrificare qualche parte della grazia che sopra ogni altra cosa cercavano i Greci di dare ai loro edifizj.

Potrebbesi notare altresì che questa solidità priva affatto d' ornamenti, oppure che ne ammetteva soltanto di semplicissimi e sempre compagna naturale dell'Arte nascente, doveva per lo stesso motivo ritrovarsi nei monumenti della corruzione del gusto. La pesantezza che vi si fa sentire fissò il

Il prelodato sig. Soufflot è d' opinione che questo masso, appena levato dalla cava, doveva pesare non meno di due milioni e duecentottantamila lire: lavorato poi e trasportato dall' Istria a Ravenna e collocato all' altezza di circa quaranta piedi, crede che possa pesare novecentoquarantamila lire circa. Può quindi questo monumento singolare essere paragonato con tutto ciò che l'Egitto, i paesi del Nord, l'Asia e le due Indie produssero di più sorprendente nel medesimo genere.

Gli antichi popoli, cercando d' imitare la natura, costruivano un muro, una piramide nello stesso modo con cui essa forma una rupe ed una montagna. A questo proposito potransi consultare i seguenti autori: Erodoto, lib. I; Diodoro Siculo, lib. I; Goguet, *Origine des Arts*, tom. III, pag. 71; Chardin, tom. III, pag. 154; non che molti altri viaggiatori moderni: sulla pietra di Ravenna osserverassi Leon Batt. Alberti, lib. I, cap. 8, e lib. VI, cap. 5.

(*) *Prima fronte talis Dominus esse creditur*, diceva egli, *quale esse habitaculum comprobatur.*

primo grado della decadenza e noi la vediamo qui attaccata a malintesi principj di solidità.

Questo devesi osservare in quest'epoca e non già cercarvi l'Architettura dei Goti, intorno alla quale fu sì mal a proposito e troppo disputato, massime parlando del tempo di Teodorico.

Tav. XIX. Pianta, elevazioni e dettagli del Ponte Salaro, sul Teverone, vicino a Roma; riedificato da Narsete. VI secolo.

Il deterioramento che provò l'Arte nel VI secolo è sensibilissimo nel ponte Salaro, sul Teverone, l'antico Aniene, distante tre miglia da Roma; e del quale io do qui la pianta, le elevazioni ed i dettagli. Questo ponte come vedesi presentemente fu fatto ricostruire da Narsete nell' anno 39 del regno di Giustiniano (565 di G. C.), essendo stato distrutto da Totila: ciò vienc' insegnato da due iscrizioni che leggonsi da una parte e dall'altra di detto ponte, qui incise sotto i numeri 7 e 8.

Certamente che gli architetti scelti da Narsete non presero il modello di questo ponte dai Goti. Il principio di solidità, per cui il suddetto ponte conservossi intiero fino al presente, era familiare tanto agli Artisti di Roma che a quelli di Ravenna. Un tal merito era fra quelli che le circostanze le quali corrompono l'Architettura non avevano potuto fargli perdere nel mentre che giornalmente gliene toglieva tanti altri. Parrebbe anzi che le perdite che soffriva l'Architettura, dal lato della bellezza, venissero poi compensate da altrettanta solidità; nello stesso modo che accade ad un uomo assennato quando s'avvicina alla vecchiaja.

Gli ornamenti del ponte Salaro sono d'una invenzione povera e d'una grossolana esecuzione (*). Le diciotto tavole precedenti ci hanno gradatamente condotti a questo carattere di decadenza.

Le cause della corruzione non cessano mai dal moltiplicarsi. Primieramente dovrassi collocare l'impossibilità in cui ritrovavansi gli artisti di

(*) Lo stile delle iscrizioni merita ad un dipresso eguali rimproveri. Invece d' una nobile semplicità avvi quell' ampollosità, la quale è uno dei caratteri della debolezza attonita de' suoi medesimi successi. Andate, così vien detto agli abitanti di Roma, andate, passeggiate con libertà, e rendete grazie a Narsete il quale seppe soggiogare i Goti ed il fiume:

Qui potuit rigidas Gothorum subdere mentes,
Hic docuit durum flumina ferre jugum.

L' imperatore Trajano dopo le più strepitose vittorie accontentavasi di mettere il solo suo nome sul bel ponte della Via Appia:

Trajanus imp. P. M. *Stravit.*

studiare i principj generali delle Belle Arti, o per lo meno l'estrema difficoltà ch' essi dovevano superare per potersi dedicare a questo indispensabile studio. In mezzo alle turbolenze che cambiarono interamente lo stato civile e politico dell'Italia, una simile difficoltà andava di giorno in giorno aumentando, un' ignoranza completa ne fu la conseguenza e tutti i generi d'Architettura parteciparono dell'effetto di una tale ignoranza.

Noi abbiamo già detto, parlando degli edifizj consacrati al culto cristiano, che una causa particolare della decadenza dell'Arte fu la moltiplicità degli oggetti che si dovettero collocare ne'tempj per conformarsi ai riti ecclesiastici. Questa circostanza, sempre la medesima, avendo costantemente prodotto i medesimi effetti potrebbe somministrarci nuovi esempj particolari al secolo VI ed anche al VII; ma sarà meglio per ora che noi continuiamo a seguire l'andamento generale dell'Arte.

Tav. XX. Tempio antico della Caffarella vicino a Roma, uno dei primi esempj di un tempio pagano consacrato al culto cristiano. IV secolo.

Una delle conseguenze dell'ignoranza e della incapacità degli architetti fu quella di trasformare in chiese cristiane gli edifizj innalzati in onore delle divinità del paganesimo. Avremo occasione di citarne una infinità di esempj fra quali uno dei più antichi è la chiesa consacrata sotto il nome di S. Urbano papa. Sulla tavola XX trovansi la pianta, le elevazioni ed i diversi dettagli di quella chiesa, la quale è situata fuori della porta Capena, ossia di san Sebastiano, vicino al circo di Caracalla, sopra una collina chiamata la Caffarella e precisamente al di sopra della fontana detta della Ninfa Egeria.

Non vanno d' accordo fra di loro gli antiquarj intorno alla prima destinazione di questo edifizio: alcuni sono d'avviso che fosse dedicato a Bacco, perchè già da lungo tempo sotto il portico vedesi un'ara di marmo circondata da un serpente e con un'iscrizione indicante che un certo Apronio, sacerdote di Bacco, dedicolla a questa Divinità. Ma quest'ara fu sempre fuori e distaccata dal corpo dell'edifizio, per cui non a torto credono altri antiquarj che vi fosse trasportata d'altrove. Fuvvi pure chi opinò essere stato questo edifizio dedicato alle Muse: ma giusta l'opinione più generale era consacrato all'Onore ed alla Virtù: unione questa ben naturale e che sembrava rendere il tempio più particolarmente proprio ad esser applicato in servigio del vero Dio. Un basso-rilievo rappresentante trofei d'armi e vestimenta di guerrieri (vedi il N.° 21) potrebbe indicare l' onore militare.

Qualunque però sia stata l'antica destinazione di questo edifizio, egli fa provare alcuna consolazione allo storico dell'Arte, in mezzo ai monumenti di cattivo gusto su quali deve abitualmente gettar lo sguardo nell'epoca cui giungemmo. La pianta e le principali parti di quest'edifizio hanno semplicità e nobiltà, ed i dettagli stessi degli ornamenti non mancano di merito. L'essere tutto fabbricato di mattoni potrebbe far credere che la sua costruzione sia posteriore ai bei tempi dell'Architettura romana: d'altra parte però le quattro belle colonne di marmo bianco che formano il portico, sono di uno stile anteriore a quello della decadenza; e Pausania c'insegna che presso Olimpia vedevasi una cappella sostenuta da colonne fatte intieramente di mattoni (lib. V, cap. 20).

Gli avanzi di un muro di mattoni, che formava altre volte il recinto esterno della chiesa di sant'Urbano (vedi i Numeri 1 e 2), danno a credere che questo muro circondava l'antico tempio: in tal caso sarebbe stato l'*ambulationem circa cellam ædis* di Vitruvio, cioè un luogo di passeggio intorno alla cella del tempio.

Questo tempio potrebbe essere quello dell'Onore e della Virtù che Tito Livio (libro IX) colloca verso la porta Capena, *ad portam Capenam*, ed uno di quelli che vennero restaurati da Vespasiano, facendone dipingere l'interno da due artisti nominati da Plinio nel capitolo decimo del libro XXXV. Vi si scorgono in fatto alcune tracce di antiche pitture, sotto le antichissime rappresentanti le azioni ed i patimenti del pontefice Urbano I. Così la denominazione di questo tempio, il primitivo oggetto della sua fondazione, gli ornamenti di cui è fregiato, il carattere dei personaggi che lo innalzarono o che ebbero cura di restaurarlo, tutto rammenta ivi l'onore, la virtù e gli omaggi dovuti alla Divinità, e noi anche in questa occasione dobbiamo essere grati alla religione, sì di sovente utile al mantenimento ed al progresso delle Arti, che avendo prescelto questo monumento in tempo della decadenza dell'Arte, conservò in tal modo un modello proprio a diventare utile in tempi più fortunati.

La tavola seguente offre una chiesa ornata di belle colonne antiche, è dessa la chiesa di san Pietro in Vincoli, consacrata nel V secolo.

Tav. XXI. San Pietro in Vincoli a Roma, esempio d'una chiesa fabbricata con colonne antiche. V secolo.

Il signor Le Roy dotto professore d'Architettura al quale noi dobbiamo la esatta cognizione degli avanzi de' più bei monumenti della Grecia,

citò queste colonne qual prova del cambiamento fatto dai Romani all'ordine dorico, allungando cioè le sue proporzioni. Seguendo il di lui esempio ho destinato questa tavola per metter sott'occhio del lettore la dimostrazione di un sì interessante fatto.

La colonna N.° 4 appartiene ad uno dei tempj di Pesto: misurata questa con esattezza ci offre l'ordine dorico nella sua primitiva proporzione, la più corta cioè che si conosca nell'antico dorico greco; la sua altezza è di quattro diametri circa, ossia di quattro diametri ed un quinto.

Sotto il N.° 5 ho posto una colonna del tempio dorico di Teseo in Atene. La sua altezza a un dipresso è di sei diametri ovvero di cinque diametri e sette ottavi. Stabilisce questa il secondo grado delle proporzioni doriche e dà nello stesso tempo la proporzione intermedia fra quella delle colonne del tempio di Pesto, e l'altra delle colonne di san Pietro in Vincoli.

Il N.° 6 finalmente rappresenta una delle antiche colonne doriche della chiesa di san Pietro in Vincoli. La sua altezza, compreso il capitello, è di otto diametri circa, ossia di sette diametri e tre quarti. Ecco la proporzione svelta data dai Romani a quest'ordine negli edificj da loro innalzati tanto in Italia, come il tempio di Cori, quanto in Atene, il portico cioè del tempio che chiamasi d'Augusto.

La chiesa di san Pietro in Vincoli fu fabbricata sopra una parte delle terme che Trajano aggiunse a quelle di Tito. Facendo eseguire degli scavi appiedi della tribuna, rinvenni le fondamenta di quest'antico edifizio, sormontate da un pavimento in musaico Questa chiesa credesi innalzata sotto il pontificato di Leone I, e restaurata nell' VIII secolo dal pontefice Adriano I. Non saprebbesi ben dire in quale di queste due epoche furono collocate le colonne di marmo bianco, che la adornano; siccome ignoransi a quale monumento antico appartenessero in origine. Quello che è certo si è, che tali colonne c'indicano perfettamente la maniera colla quale adoperavano i Romani l'ordine dorico e nello stesso tempo ci somministrano un esempio rimarchevole dell'uso di levare dagli antichi edifizj alcuni pezzi intieri di architettura per adoperarli nella costruzione di nuovi monumenti: uso che diventò frequentissimo in Roma a danno di Roma stessa.

Tav. XXII. S. Stefano rotondo a Roma, esempio d'un edifizio antico convertito in chiesa. V o VI secolo.

La chiesa di S. Stefano rotondo sul monte Celio a Roma, non ci permette di trarre un partito così positivo che la precedente, tanto considerandola nel suo tutto, quanto esaminandone gli ornamenti.

Sono differenti le opinioni intorno alla sua origine. Credettero alcuni che questo edifizio fosse anticamente un mercato pubblico, appoggiandosi ad una medaglia di Nerone, con quest' iscrizione MAG. AVG. S. C., cioè *Macellum Augusti Senatus Consulto* (vedi i Numeri 13 e 14). Altri invece vi riconobbero un tempio dedicato all' imperatore Claudio per la ragione che venne ivi scoperta una statua che poteva forse appartenere a quel principe: intorno a queste cose si esamineranno le erudite ricerche dell' autore dei *Monumenti inediti* di Roma, nel maggio e giugno 1805. Fu altresì creduto che fosse un tempio del dio Fauno o di Bacco, perchè nella vicina vigna Casali ritrovossi una statua rappresentante forse l' una o l' altra di queste due Divinità. A motivo poi dei tre recinti che la compongono e per la quantità delle colonne che l' adornano vollero alcuni vedervi delle terme. Altri dicono finalmente che questa è una chiesa consacrata verso l' anno 470 dal pontefice Simpliciano e che venne abbellita dai suoi successori Giovanni I e Felice IV, nel VI secolo, e da altri pontefici ne' secoli susseguenti.

Si potrebbe rispondere agli autori delle suddette opinioni appoggiate sempre a dotte ricerche, che hanno tutti ragione. Qual cosa in fatto più naturale, quanto il trovare in un mercato, ove si vendono frutti, pesci, commestibili d' ogni genere, una cappella innalzata in onore di Bacco o del dio Fauno; oppure in un luogo pubblico il rinvenire la statua di un imperatore? Così per qual ragione dovrà destare maraviglia il vedere un pontefice consacrare questo medesimo edifizio al culto cristiano?

Io posso però metter in campo un fatto positivo il quale nel mentre serve d' appoggio alla opinione principale, non si oppone ciò nulla ostante alle altre. In conseguenza di uno scavo da me fatto eseguire ho potuto conoscere l' antica pianta di questo edifizio, che qui pubblico sotto il N.° 11. Istituendone un confronto colla pianta attuale, N.° 1, facilmente salteranno all' occhio i cambiamenti cui andò soggetto il monumento e potransi altresì conoscere i differenti usi ai quali sembra fosse destinato. L' antica pianta lascia distinguere nel primo recinto otto divisioni, quattro delle quali coperte ed altrettante scoperte. Dovettero tutti contenere gli oggetti che si vendevano sul mercato: i più preziosi erano collocati al coperto lasciando esposti all' aria, al sole, ecc. gli altri. I compratori giravano nel primo recinto e sotto il portico che formava il secondo. Questo secondo recinto era in mezzo a due ordini di colonne, di cui l' ordine interno formava il contorno

di un tempio nel quale poteva benissimo trovarvisi la statua della Divinità o quella di un imperatore. Questa terza parte era coperta per mezzo di una vôlta più alta di quella del portico, come vedrassi sotto i Numeri 2 e 3. La quantità delle colonne di cui componesi questo monumento contribuisce assaissimo alla interna sua magnificenza.

Desgodets collocollo fra suoi antichi monumenti di Roma e trovasi anche pubblicato da Piranesi, con alcune osservazioni, nel tomo I delle Antichità Romane, tav. XXV e XLI: ma se mi è permesso il dirlo, nessuno de' prelodati autori fece conoscere questo monumento con tanti dettagli e con maggior esattezza di quello che ho fatto io in quest'opera.

Nello stato in cui trovasi presentemente questo monumento (vedi i Numeri 1, 2, 3 e 4), il primo recinto forma da una parte un giardino e dall'altra è ingombrato da costruzioni fatte per il servigio della chiesa. Il portico contiene le cappelle collocate sui lati. Nel mezzo del recinto interno, che potrebbesi chiamare la *Cella*, s'innalza l'altar maggiore dietro del quale avvi una porzione di muro sul quale vedesi ancora un musaico eseguito nel VII secolo. Il portico esterno che serve d'ingresso è del tempo di Nicola V.: lo stile è piuttosto buono: è opera di L. B. Alberti, i di cui talenti furono apprezzati e messi a profitto da quel Pontefice.

Il tetto della chiesa interna è sostenuto da due colonne moderne altissime, fralle quali è collocato l'altar maggiore, da me fatto ommettere nell'incisione.

Il profilo N°. 10, della trabeazione che domina internamente sopra l'ordine delle colonne del centro; i dettagli delle colonne quasi tutte di proporzioni differenti ed alcuna di esse di un bell'ordine corintio; una croce scolpita sopra una specie d'imposta sostenuta da capitelli corintii assai regolari, N°. 9; alcuni oggetti disegnati correttamente, altri trascurati; tutte queste discordanze provano che il monumento fu ristaurato in epoche differenti ed indicano altresì il cattivo gusto e l'ignoranza in cui l'Arte era in allora caduta.

Il N.° 5 offre una porzione del muro che forma esteriormente il secondo recinto. Un tal muro venne probabilmente innalzato per circondare o chiudere l'edifizio, nell'epoca in cui fu convertito in chiesa. Nasconde egli al di fuori il colonnato, che in origine doveva essere isolato. Nella costruzione di questo muro furono adoperati qua e là de' piccoli tubi di terra cotta

di cui do il disegno al N.° 6. Questi tubi erano anche adoperati nelle vôlte onde fossero più leggiere. Hanno sei in sette pollici di lunghezza e tre circa di diametro. È inutile che io ripeta qui ciò che dissi nella descrizione di questa tavola. Esaminando i soggetti rappresentati sulla tavola seguente noi troveremo adoperati questi tubi in un modo ancor più singolare ed in un' epoca vicinissima alla restaurazione del monumento di cui finora trattammo.

Tav. XXIII. Chiesa di san Vitale a Ravenna fabbricata sotto il regno di Giustiniano e con disegni provenuti dall' Oriente. VI secolo.

L' ordine cronologico ci conduce a Ravenna.

Allora quando gli edifizi di un popolo offrono grandi cambiamenti o nel sistema generale della loro costruzione, oppure nello stile, è necessario considerar bene lo stato civile di questo popolo per giungere a conoscere la sorgente di simili variazioni. Questo principio si applica alla storia dei monumenti che noi siamo per esaminare.

La città di Ravenna, che fu il soggiorno di molti imperatori romani, venne per cura dei medesimi abbellita con un gran numero di edifizi, di tempj cioè, di teatri, di terme e d' acquidotti. I re Goti, che la scelsero per loro capitale, la arricchirono colle spoglie di molte altre città. Ravenna diventò in seguito la sede degli esarchi e governatori stabiliti in Italia dagli imperatori greci, quando le vittoriose armi di Narsete gliene restituirono il possedimento. La corte di questi governatori e quella degli altri grandi uffiziali incaricati unitamente ai primi dell' amministrazione del paese, formò la parte più ricca e potente degli abitanti, ed il gusto di tali uomini abituati al soggiorno di Costantinopoli dovette sommamente influire sul carattere dell' Architettura, in quanto che furon da essi fatti costruire i monumenti principali innalzati dopo una tale epoca. Osserverassi così un notabile cambiamento nello stile posteriore a questa politica rivoluzione.

Questo nuovo carattere è visibilissimo in una chiesa consacrata, in principio del VI secolo, col titolo di san Vitale: chiesa che diventò poscia un abbazia di Benedettini. Fu fatta edificare per ordine ed a spese di Giuliano tesoriere dell' impero sotto Giustiniano. Questo fondatore, che probabilmente servissi d'Architetti greci diede all' edifizio una forma la quale sebbene escluda l' intenzione di aver voluto copiare il famoso tempio di santa Sofia, fabbricato dall' istesso imperatore Giustiniano, ne richiama però l' idea; senza che si possa rendere un esatto conto di tale rassomiglianza: e questa

circostanza medesima c'induce a credere che tale fosse in allora generalmente il carattere degli edifizj fabbricati in queste provincie ad uso del cristianesimo. Non vi si scorge nè la disposizione semplice e grande degli antichi tempj della Grecia e di Roma, nè quella delle basiliche dell'età precedente; ma invece vi si osserva una certa maestà risultante dalle parti singolarmente combinate, e dalla grandissima ricchezza degli ornamenti. Un simile effetto è sensibile al primo sguardo che getterassi sulla pianta e sugli spaccati incisi sotto i numeri 1, 2, 3 e 4.

Il portico o gran vestibolo è attaccato assai bizzarramente ad uno degli angoli dell'ottagono, invece di essere paralello ad una delle facciate: ai lati di questo portico s'innalzano due torri, ed altre due fiancheggiano la tribuna o il santuario. La figura esterna dell' edifizio è ottagona, e la stessa figura è pure replicata internamente. La chiesa è divisa circolarmente da grossi pilastri, negli spazi intermedj dei quali furono collocate due colonne, che ripetute anche al piano superiore, producono una galleria rotonda.

La vôlta, come puossi vedere sotto il N.° 2, è sostenuta da un muro construtto con varj ordini di vasi di terra cotta aventi la forma di urne od anfore. Questi vasi sono collocati perpendicolarmente l'uno dentro l'altro. Vedasi il disegno inciso sotto il N.° 5 (*).

(*) È inutile il ripetere qui che simili vasi non hanno niente di comune con quelli usati nella costruzione dei teatri o luoghi simili, per renderli sempre più sonori, ed intorno ai quali fu già scritto abbastanza dai commentatori del testo di Vitruvio. I vasi invece di cui parlasi in questo luogo non servivano ad altro scopo che ad alleggerire le mura o le vôlte della fabbrica nella quale si adoperavano. Se ne possono vedere diversi da me fatti incidere sulla tavola LXXI.

La *Notizia d' opere di disegno nella prima metà del secolo* XVI *scritta da un Anonimo*; Bassano, 1810, in 8.°, pubblicata per cura del dotto Morelli, bibliotecario di san Marco, fa osservare che le chiese di sant'Ercolano e di san Martino in Milano, innalzate sopra antichi edifizj, *hanno sotto la coperta del tetto urne fictili*, *acciò*, com' egli dice, *l' umidità non guasti l' ornato del tetto dentro via.*

Il signor Volney nel suo *Voyage de Syrie*, vol. II della prima edizione, c' insegna che in Palestina si fa uso di cilindri di terra cotta simili a questi e di eguali proporzioni: locchè conferma la nostra opinione sull'origine orientale da noi data agli altri lavori di san Vitale.

Nel 1783 ho scelto molti fra i più piccoli vasi adoperati nella costruzione delle chiese di san Vitale e di S. Stefano Rotondo e li mandai al sig. Bélissart pregandolo di farne rapporto all' Accademia d' Architettura, persuaso ch' egli avrebbe potuto dire qualche cosa di nuovo relativamente ai medesimi: ignoro se il rapporto sia stato fatto: intanto seppi che altri architetti francesi, tra i quali i signori da Saint-Far, Le Grand, Molinos, che si degnarono di scrivermi da Ravenna a questo proposito, adoperarono con buon esito vasi di un tal genere per costruzioni assai importanti.

Il cav. Morigia, professore d' Architettura a Ravenna, la di cui morte fu per l' Arte una vera perdita, mi trasmise nell' epoca medesima alcune osservazioni curiose sulla vôlta di san Vitale non che sopra un portico recentemente scoperto in conseguenza di uno scavo da lui medesimo diretto e del quale mi unì il disegno.

Intorno a questa vôlta e ad altre di somiglianti costruzioni che si trovano pure in Ravenna, si consulterà una lettera del prelodato professore diretta al cardinal Garampi. Fu inserita nel tomo IV delle

Immediatamente sopra di questo muro, singolare per la sua costruzione, s' innalza la vôlta, di un genere ancor più singolare. Vien essa formata da un doppio ordine di vasi più piccoli de' sopraccennati, simili però presso a poco ne' loro contorni. Questi vasi, messi egualmente l' uno nell' altro e collocati quasi perpendicolarmente, descrivono una linea spirale, la quale raccorciando a poco a poco il suo diametro s' innalza sino alla chiave, come puossi vedere sotto i numeri 3 e 4. Questa spirale è doppia, talchè la grossezza della vôlta è formata da due vasi l' uno sopra l' altro: nei fianchi vennero disposti alcuni ordini di urne o di ànfore collocate in piedi: il tutto è coperto, tanto internamente che esternamente, da un durissimo cemento, il quale legando i vasi l'uno coll'altro, dà a questa costruzione leggiera una grandissima solidità.

La durata di una simile costruzione, che potè resistere ai guasti del tempo, non solamente parlando della vôlta della chiesa di san Vitale, ma ben anche di altri edificj di Ravenna, come è la cattedrale fabbricata nel IV secolo, nel mentre ne fa l' elogio, ne consiglia nello stesso tempo l' uso. Questa solidità non è il principale, o solo merito che noi abbiamo avuto occasione di osservare frammezzo ai difetti che caratterizzano la decadenza dell' Arte. Ma il gusto corrotto dalla Architettura di questo tempio, che noi

Memorie delle Belle Arti, pubblicate in Roma nel 1788, insieme ad alcune interessanti osservazioni storiche sullo stesso argomento.

Fu il padre Fiandrini, abbate di san Vitale, che procurommi il disegno del pavimento.

Quanto alla pianta generale ed ai dettagli della costruzione (la verificazione dei quali oggetti meritava la più grande attenzione sia per la loro singolarità che per la necessità di distinguerne le successive restaurazioni) non ho trascurato niente affinchè il tutto riuscisse copiato con tutta la precisione. Tanto in questa occasione, quanto durante l' intero corso delle mie ricerche venni utilmente ajutato da molti architetti francesi, giovani ancora quando io li conobbi ed ora diventati professori abilissimi. In premio dell' interesse che io prendeva per i loro lavori nel lungo tempo che soggiornai in Italia, ebbero la gentilezza, quando scoprivasi qualche monumento che potesse giovare alle mie ricerche, di farne i disegni oppure di confrontare quelli che io di già possedeva e che aveva loro consegnato. Tali esatte verificazioni mi riuscirono utilissime anche per la ragione che i monumenti del tempo della decadenza, pubblicati da altri prima di me, furono spesse volte disegnati con negligenza grandissima: e questi monumenti non sono come quelli dei buoni tempi, nei quali una parte è sempre simile all' altra corrispondente: l' irregolarità invece e la stravaganza di quelli di cui mi sono occupato richiedono, che il disegnatore non trascuri alcun dettaglio, siccome è dovere dello storico di accennarne tutte le differenze.

Durante il corso di quest' opera ho in varie occasioni tributato i dovuti elogi agli artisti che mi hanno in qualche modo assistito nelle mie indàgini; ora però mi faccio un dovere di citarne i nomi in quell' ordine che mi verranno dalla memoria suggeriti. Sono essi i signori Soufflot, Rondelet, Belissart, Le Magne, Paris, Percier, Dufourny, De Seine, Després, Le Grand, Molinos, Vandoyer, Launoy, Guyot, Norry, Rénard, Le Mounier, Marreux, Michaut, Cassas, Dubut.

Altri artisti egualmente distinti, quali sono i signori Vien, Frangonard, Péyron, Perrin, Dumont, pittori, non che il signor Giraud, scultore, mi hanno, in alcune circostanze prodotte da crisi politiche, dimostrata la loro amicizia insieme a molti letterati i quali mi onorarono della loro, i signori Du Theil, cioè, De Sucy, Dolomieu, Barthelemy, Domicille, Du Saillant, Coste e Bessons de Surgy.

possiamo chiamare orientale, essendone il disegnò venuto da Costantinopoli, si trova nella esecuzione del monumento, unito ai difetti di dettagli che appartengono alla decadenza occidentale, ai difetti cioè inerenti alla forma delle colonne, delle basi e dei capitelli, in cui si osserva uno stile piuttosto stravagante.

L'architrave o la specie d'imposta che sormonta i capitelli N.° 8, presenta pure un eguale carattere orientale.

In ogni modo però, la quantità delle colonne, la diversità della materia di cui sono fatte (*), la bellezza e rarità delle pietre, delle quali è formato il pavimento a diversi scompartimenti e di un disegno assai ricercato, i marmi che cuoprono le pareti, i molti musaici di cui è fregiato l'interno, tutte queste cose offrono in questa chiesa un ammasso di ricchezze delle quali difficilmente se ne potrà formare un'idea colui che non avralle ancora vedute.

Vi si conservano inoltre molti bassi-rilievi antichi, interessanti per il soggetto e per il lavoro e che servirono di materia per dotte dissertazioni.

L'edifizio dodecagono, la di cui pianta è sotto il N.° 11, sussiste ancora a Canosa, l'antica *Canusium*, città nella provincia di Trani in regno di Napoli. Forse fu innalzato dai Greci del basso impero o ben anche dai Saraceni che s'impossessarono della maggior parte di queste contrade. È questa l'opinione del signor Denon esternata intorno a questo monumento all'epoca in cui dirigeva le ricerche ed i lavori che servirono pel viaggio pubblicato dall'abate di Saint-Non.

Sotto il N.° 10 ho fatto incidere un edifizio di Roma, innalzato nei bei tempi dell'Architettura. La prima sua destinazione non è ancora ben nota: ora è conosciuto con quella di tempio di *Minerva Medica*.

Tav. XXIV. Figura e dettagli di varie chiese, stile dell'Architettura in Italia sotto il regno de' Longobardi. VI, VII ed VIII secolo.

Noi abbiamo già detto più volte che per comporre una storia cronologica delle Arti, fa d'uopo servirsi di monumenti i quali sembrino formare dei salti nelle serie in cui furono posti: così abbiamo osservato essere necessario di considerare le circostanze politiche in mezzo alle quali ebbero origine tali monumenti, seguendo allo stesso tempo la storia generale dello spirito umano: con tali mezzi si giunge finalmente a poter conciliare le cause colle epoche.

(*) *Columnæ Saphireæ gemmis tesellatis distinctæ*, così si esprime il Mabillon nel suo *Iter Italicum*.

I monumenti, che formano il soggetto delle quattro tavole seguenti presenteranno una novella prova di una simile influenza locale e momentanea delle crisi cui vanno soggette le nazioni.

All'oggetto di far meglio conoscere questo intimo legame che avvi tra il genere e lo stile delle produzioni nelle Arti, coi grandi avvenimenti che dispongono a diversi intervalli della sorte di un paese, non bisogna perdere di vista il discorso storico collocato in principio di quest'opera. Ho fatto avvisati in quel discorso i miei lettori, che io avrei collocato sotto ciascuna delle grandi epoche ivi indicate tutti que' monumenti dei quali sarei per fare alcuna menzione. Pertanto è necessario che nell'osservare le tavole si compiacciano i lettori di gettare altresì uno sguardo e su quel discorso e sul testo che serve di spiegazione alle incisioni in particolare.

Abbiamo già veduto che molte popolazioni della nazione Longobarda giunte da tempi assai lontani dalla Germania, associaronsi con altre le quali nel V e VI secolo, avevano potuto ottenere dagl' imperatori romani alcuni stabilimenti nella Pannonia e di qua del Danubio, e vennero nel 568 in Italia sotto la condotta di Alboino: notammo pure che dopo la disfatta dei Goti, che erano in allora padroni di questo paese, il dominio de' Longobardi si mantenne sino verso la fine dell' VIII secolo.

La città di Pavia fu la sede principale del loro impero e la dimora di quelli fra i loro capi, i quali portavano il titolo di re. In questa città, e nel Bergamasco chiamato Lombardia Veneziana, trovansi diverse chiese, le quali, abbenchè s' ignori la data precisa della loro fondazione, furono sicuramente innalzate da questo popolo nel VI, VII ed VIII secolo, e sono ancora abbastanza ben conservate da poterci indicare qual fosse la forma loro primiera, non che lo stile delle decorazioni.

Colla tavola XXIV abbiamo avuto intenzione di dar una sufficiente conoscenza sì dell'uno che dell'altra.

I Numeri 6 a 15 offrono la pianta, lo spaccato e le vedute interne ed esterne di una chiesa in Pavia, dedicata a san Michele. I Numeri 16 a 18 presentano la pianta ed i dettagli di una chiesa in Bergamo dedicata all'Apostolo san Tommaso; e sotto i Numeri 1 e 5 ritroveransi i disegni relativi alla chiesa di santa Giulia, fabbricata presso quest'ultima città ed ora quasi intieramente rovinata.

I disegni di questi edificj partecipano dei difetti, che generalmente si vedono nelle costruzioni appartenenti ai tempi della decadenza: la disposizione esterna però, particolarmente parlando delle facciate, lo stile dei capitelli, la scelta de' loro ornamenti frammischiati di figure di uomini, di donne e d'animali i di cui contorni somigliano a mala pena al vero, i pilastri o barbacani, le colonne prolungate dal suolo sino alla sommità dell'edifizio, e che nell'interno passano da un piano all'altro senza architrave e cornice, tutte queste bizzarre e mostruose singolarità costituiscono il vero carattere di un genere d'Architettura, l'uso della quale incomincia a introdursi verso la fine del VI secolo e diventa generale nei secoli VII ed VIII.

Lo stile di quest'epoca, che è quella del regno dei Longobardi in Italia, non deve però intieramente attribuirsi ai medesimi. Non avevano i Longobardi, egualmente che qualunque altro popolo barbaro, portato in Italia un'Architettura nazionale. Se v' innalzavano edificj, l'esecuzione dei medesimi era affidata ad artisti italiani. Maffei nella *Verona illustrata*, Vol. I, cap. XI, cita i nomi di molti edificatori adoperati da Luitprando e da' suoi ministri nell'VIII secolo: e questi nomi sono tutti italiani. Bisogna aver sempre sott'occhio che gli ordinatori Longobardi non potevano aggiungere nulla alle idee di questi architetti, che fosse proprio a richiamare la correzione e la semplicità.

Del resto lo stile dei monumenti di cui parliamo, se pur merita il nome di stile questa maniera di già sì pesante e grossolana, era ad un dipresso quello di tutte le nazioni dell'Europa. Per poco che taluno abbia viaggiato in Francia, in Germania ed in Inghilterra occupandosi di osservazioni sulla cronologia delle arti, avranne da per tutto incontrato degli esempj. Io pure ne notai diversi in varj paesi e se ne scoprirebbe una quantità grandissima qualora si considerassero attentamente gli edificj ancora sussistenti.

L'incisore Strutt, in un' opera piena di ricerche interessantissime sopra tutto ciò che risguarda le usanze e le arti degli abitanti dell'Inghilterra, dall'invasione dei Sassoni al regno di Enrico VIII, pubblica, sulla prima tavola del volume secondo di detta opera, una serie di capitelli sopraccaricati di ornamenti i quali hanno moltissima rassomiglianza con questi e che quell'autore fa rimontare sino all'epoca dell' *Eptarchia* Sassone, la quale è contemporanea al regno de' Longobardi in Italia.

Ciò che devesi qui particolarmente notare è che gli edificj riuniti su questa tavola ci offrono il terzo grado di una decadenza ben distinta in tutte le diverse parti dell'Arte.

Vedemmo già che il primo grado della decadenza, sebbene ancor vicino al tempo della perfezione, era caratterizzato da un grande abuso di ornamenti imprestati dal lusso asiatico ed i quali non producevano che imbarazzo e confusione.

Il secondo grado invece era distinto dall' obblío di questi medesimi ornamenti al punto di cadere nella povertà e per sino nell' assoluta mancanza.

Il terzo grado finalmente è quello di cui testè trattammo, il quale consiste nell' abusare smoderatamente di una quantità di lavori accessorj, i quali ben lontani dal meritare il nome di ornamenti, sono egualmente censurabili per il luogo ove furono collocati, che per la loro eccessiva soprabbondanza e per la loro esecuzione.

Quest'ultimo disordine, come vedesi rappresentato sulla presente tavola, fu a un dipresso il sistema generale dell' Architettura sino all' introduzione nell'XI secolo dell'altro sistema cui fu dato il nome d'Architettura gotica.

Tav. XXV. Architettura migliorata in Italia sotto il regno di Carlo Magno nel IX secolo, e dai Pisani nel X ed XI secolo.

Dopo tante calamità sofferte da tutti i popoli d' Europa, delle quali anche il peggioramento dell' Arte fu uno de' tristi effetti, potremo noi sperare un miglior ordine di cose e lusingarci che abbia finalmente a terminare la decadenza del gusto? Certamente: un gran principe restituirà all' uomo avvilito la sua dignità rialzando altresì, per qualche tempo, l'Arte intieramente decaduta dall' antica sua grandezza.

Egli è questo un sovrano, sul quale, in mezzo alla universale oscurità, si compiacque il cielo di spandere la sua luce: egli è un sovrano, il di cui genio benefattore nel mentre assoggettava le nazioni alla religione ed alle leggi, voleva nello stesso tempo che fossero tranquille ne' proprj stati e che nuovamente gustassero delle attrattive che la cultura delle Arti e delle lettere spande sulla umana vita. I lettori s'accorsero di già che intendo io qui parlare di Carlo Magno. Fu egli infatto che su gli occhi dell' Europa fece splendere questo raggio di speranza e di felicità.

Verso la fine dell' VIII secolo, dopo la disfatta de' Longobardi, pacifico possessore dell' Italia, la quale a malgrado delle calamità cui soggiacque

era ancora il paese più colto di tutto l'Occidente, vi attinse delle idee che trasportò presso i popoli degli altri stati del vasto suo impero.

Sebbene le cure ch' egli diedesi per ristabilire l'Architettura non abbiano lasciato tracce visibili, se non in qualche luogo più particolarmente favorito degli altri, pure la loro influenza merita che noi ce ne occupiamo. È questo lo scopo propostoci nella tavola XXV sulla quale riunimmo i monumenti di diverse epoche successive dalla fine dell'VIII secolo a quella dell'XI.

Carlo Magno attraversando l'Italia, anche in mezzo alle fatiche di un conquistatore non poteva vedere con occhio indifferente la bellezza degli antichi edifizj. Firenze che per la sua situazione ebbe per lui le medesime attrattive che ha oggigiorno per quelli che vanno a visitarla, conserva ancora le testimonianze del gusto ch' egli aveva concepito per la bella Architettura. Citansi molte chiese ch'ei fece restaurare non che altre intieramente da lui edificate. Fra quest' ultime, distinguesi quella dei santi Apostoli, che il Vasari nel *Proemio delle Vite*, ecc. dice di *bellissima maniera*, soggiungendo assai ragionevolmente, che puossi credere essere la medesima stata assai utile e pella sua pianta e pel sistema generale della sua costruzione, agli studj degli architetti fiorentini tanto nell'epoca della sua fondazione che in tempi posteriori.

In fatto la primitiva pianta di questa chiesa, che io ho fatto distinguere con una tinta più nera che non è quella delle altre parti aggiunte posteriormente, offre la forma semplice e le proporzioni degli antichi tempj. Vedasi il N.° 9.

Fu principalmente a Roma che Carlo Magno ebbe occasione d'ingrandire le sue idee e di soddisfare al suo gusto per l'Architettura. Secondato dal papa Adriano I, incominciò dall' assicurare ai Sassoni, da lui condottivi, una particolare abitazione nel borgo chiamato ancora oggidì *Sassia*, ossia il borgo dei Sassoni, *Vicus Saxonum* (*), che comprende il luogo occupato presentemente dall' ospitale di S. Spirito, sino alla chiesa di S. Michele.

(*) Roma, dopo ch' ebbe assoggettato al suo dominio quasi tutto il mondo conosciuto e dopo di essersi arricchita colle sue spoglie, diventò la principal sede della religione cristiana: da quest'epoca sino a' giorni nostri sembra, che, in riparazione di tanti mali, offra alle nazioni un centro comune di riunione utile non solo al mantenimento ed alla propagazione della fede, ma ben anche al commercio delle lettere e delle arti. All' epoca di cui io parlo differenti popoli vi occupavano diversi quartieri indicàti con particolari denominazioni, cioè *Vicus Saxonum*, *Sardorum*, *Frisonum*, *Corsarum*; *Scholæ peregrinorum*, *Francorum*, *Frisonum*, *Saxonum atque Longobardorum* (Anastasius, *Liber Pontif.* in Leo III ed in Leo IV). Simili distinzioni si conoscono ancora al presente sotto i titoli di chiese nazionali, d'ospedali per gli ammalati e per i pellegrini di ciascuna nazione; non che di collegio per l'istruzione della gioventù ecclesiastica o secolare, e di accademia delle Belle Arti.

Quest' ultima chiesa, la di cui pianta potrassi vedere sotto il N.° 13, fu fabbricata per i Sassoni, ed è della stessa forma di quella dei santi Apostoli di Firenze e forse l' architetto fu il medesimo per ambedue. Trovasi situata sulla sinistra e verso il principio del gran colonnato di san Pietro.

La cura che ebbe questo principe per il miglioramento dell' Architettura produsse effetti sensibili nella stessa Roma (*). Questa osservazione è di Ciampini: sotto il suo regno, dice egli, le belle arti incominciarono alcun poco a fiorire: *Bonæque Artes aliqualiter cœperunt revirescere* (*Vet. Mon.*, Lib. I, cap. 8): il medesimo scrittore ritiene altresì come modello della costruzione di questi tempi, quella adoperata nelle restaurazioni fatte per ordine di Carlo Magno alla chiesa di san Vincenzo *ad aquas salvias*, detta in oggi alle tre fontane e della quale potrassi vedere la pianta, lo spaccato e l' elevazione laterale sotto i Numeri 3, 4 e 5.

Ma fu nell' abbellimento della città d'Aquisgrana in Vestfalia, che Carlo Magno mostrò nel più splendido modo il suo gusto per l'Architettura. Pretendesi da alcuni che il di lui padre vi possedesse un palazzo, vicino ai bagni d' acque minerali che ivi trovavansi al tempo degl' imperatori romani. Ingrandì notabilmente quel palazzo, e diedegli il nome di *Laterano* in memoria di quello di Costantino che aveva veduto a Roma; e nei contorni fece innalzare un gran numero di case private e di pubblici edifizj (**). Nello stesso tempo ordinò che si costruisse una chiesa dedicata alla Vergine e che egli chiamò la *sua cappella*; denominazione che la città d'Aquisgrana, considerabilmente ingrandita a quest'epoca, aggiunse a quella che aveva ricevuto a cagione delle sue acque termali.

(*) Un' insigne prova di questo fatto noi la troviamo in molte lettere del pontefice Adriano I, nelle quali intercede da Carlo Magno differenti materiali, come stagno, legnami e persino un operajo capace di dirigerne l' uso. *De camarado autem, quod est hypochartosa, ad renovandam in basilica Beati Petri Apostoli, nutritoris vestri, prius unum nobis dirigite magistrum, qui considerare debeat ipsum lignamen .... Et tunc per vestræ regalis Præcellentiæ jussionem dirigatur ipse magister in partibus Spoleti*, ecc. *Epist. Summ. Pontif. ad Reges Franc.*, Epist. Adrian. Pap. ad Carolum regem, LXI, apud Duchesne, *Hist. Franc. Script.*, tom. III, pag. 780.

Lo stesso pontefice in un' altra lettera, domanda a Carlo Magno dello stagno. *Ibid.*, *Epist.* LXVI, pag. 784.

Intorno alle parole *camaradum* ed *hypochartosa*, vedi il Glossario di Ducange.

In una Raccolta di Editti, ecc. dell'800 trovasi che Carlo Magno aveva ordinato che si prestasse la medesima attenzione per gli artigiani d' ogni genere: *Ut unusquisque judex in suo ministerio bonos habeat artifices, idest fabros, ferrarios, carpentarios*, ecc.

(**) Eginardo ed Alcuino sono d'opinione, che l'intenzione di Carlo Magno fosse quella di fare Aquisgrana capitale dell' impero d' Occidente, nello stesso modo che Costantino aveva scelto Costantinopoli per quella dell' imperó d' Oriente.

Questa chiesa tanto nella sua antica pianta, N.° 12, che verisimilmente non venne alterata dalla restaurazione fatta per ordine di Ottone III, quanto nelle sue disposizioni interne, N.° 10, non che nelle sue forme esterne, N.° 11, ha qualche rassomiglianza colla chiesa di san Vitale di Ravenna. Non è fuor di luogo il credere che gli architetti italiani che conduceva seco lui Carlo Magno dirigessero le costruzioni ordinategli in Francia a simiglianza del loro paese.

Così fu per lo stesso spirito d'imitazione, che Carlo Magno decorò la novella sua chiesa di musaici e colonne antiche trasportate da Ravenna o regalategli dal Pontefice (*).

In tal maniera le spoglie degli antichi edifizj servivano in allora a decorazione della maggior parte delle chiese nelle quali intendevasi far pompa di qualche magnificenza. Questo esempio replicossi a Roma nel IX secolo per adornare la chiesa di santa Cecilia in Trastevere la di cui pianta vedesi incisa sotto il N.° 14; chiesa questa assai singolare, perchè fabbricata sulle fondamenta della casa paterna della Santa ed ove vedesi ancora il bagno che serviva per questa martire illustre.

La chiesa di santa Sabina, quella di san Giorgio *in Velabro*, quella di santa Prassede ed un gran numero di altre furono egualmente decorate: e lo stesso sistema fu praticato per la chiesa di san Pietro in vincoli, rifabbricata nell'VIII secolo per ordine di Adriano I, al quale dobbiamo anche quella di san Giovanni a Porta Latina. La pianta e lo spaccato della chiesa di san Pietro in vincoli sono sotto i Numeri 1 e 2, e sotto i Numeri 6 e 7 vedransi i disegni di quella di san Giovanni.

Abbenchè gli effetti favorevoli delle istituzioni di Carlo Magno non siano stati di lunga durata, com'era desiderabile, pure influirono sino verso la fine del secolo IX. L'Istria e la città di Pola, una delle principali di questa provincia, erano in allora signoreggiate da Luigi II, uno dei discendenti da Carlo Magno: pare quindi che questo principe conservasse, in rispetto alle Arti, le medesime idee del suo antenato.

La pianta, lo spaccato e gli ornamenti della cattedrale di Pola (vedi N.° 15 a 19) sebbene conservino le principali forme usate ne' primi tempi

(*) L'antico poeta sassone ci conferma questo fatto:

Ad quæ marmoreas præstabat Roma columnas;
Quasdam præcipuas pulchra Ravenna dedit.

Le lettere altresì del pontefice Adriano a Carlo Magno non lasciano intorno a ciò dubbio alcuno.

cristiani, non offrono però alcuna delle irregolarità viziose che incontransi in quelli fatti posteriormente, sia nel VII, che nell'VIII secolo (*). Questa superiorità, alla quale avrà verisimilmente contribuito il gusto particolare di Luigi II, devesi fors' anche in qualche parte ai modelli che le rovine di molti antichi edifizj mettevano sott' occhio degli architetti.

Trascorriamo ora quelle parti dell' Italia nelle quali circostanze diverse vi condussero qualche miglioramento nell' Architettura verso la fine del IX secolo, in tutto il X ed in principio dell' XI.

Questo fortunato cambiamento fu uno dei frutti del commercio che gli abitanti delle contrade marittime estendevano in allora sino in Grecia, nelle isole dell'Archipelago ed a Costantinopoli. Un tal commercio diede forse la prima idea delle crociate, e gli stabilimenti dei Latini in Oriente, favoriti da sì grandi imprese, lo resero ben presto utile al restante dell' Europa.

Le chiese fabbricate in quest' epoca sia negli Stati Veneti, che in Toscana, a Pisa e nella marca d' Ancona presentano nella loro forma evidentissimi rapporti collo stile orientale.

Tale è specialmente la cattedrale di Torcello, una delle isole nelle lagune di Venezia, rifabbricata in principio del IX secolo, per cura di Orso figlio del famoso doge Pietro Orseolo. La forma generale di questa chiesa, il suo battistero, le colonne, i bassi-rilievi, le pitture, i musaici, il pavimento di marmo, le porte e per sino le finestre non che le piccole lastre di un marmo pellucido, che servono invece di vetri o d'imposte (**) ci richiamano alla mente i modelli greci. Si possono vedere i disegni di tutti questi oggetti sotto i Numeri 29, 30 e 31.

La chiesa di san Ciriaco, cattedrale della città d'Ancona, fabbricata verso la fine del X secolo ed in principio dell' XI (vedine la pianta, l'elevazione ed i dettagli sotto i Numeri 35, 36 e 37) è per la stessa ragione nel numero dei monumenti che avrebbero potuto contribuire a far rivivere uno stile migliore nell' Architettura. La città di Ancona ed i paesi all' intorno erano ancora nel XII secolo sotto il dominio degl' imperatori d' Oriente.

(*) Io devo al signor Dufourny i disegni di questa chiesa e de' suoi ornamenti. Quando egli fece il suo viaggio nell' Istria, nel 1783, ha potuto rivedere l' iscrizione citata dal Muratori, per mezzo della quale egli prova che la città di Pola nell'871 era sotto il dominio di Luigi II imperatore; ma situata in un luogo diverso da quello che occupava altre volte.

(**) Questa specie di lastre o quadrati di marmo fino o più sovente di alabastro, che ritrovansi anche in altre chiese, come per esempio in quella di san Miniato a Firenze, N.° 21, sono un evidente indizio di costruzione orientale e richiamano per lo meno un uso originariamente orientale. *Tournefort* nel suo *Voyage du Levant*, vol. II, pag. 455, cita una simigliante finestra che vide in un' antichissima chiesa armena, nel castello di Angora.

Avvi pertanto luogo a credere che questa chiesa sia stata fabbricata da un architetto greco. Alcuni scrittori furono d' avviso che era stata innalzata sulle rovine di un tempio di Venere.

Il Santo titolare è di greca origine. La pianta, che è in forma di croce greca, la cupola, gli archi a tutto sesto, non che la perfezione generale della costruzione appoggiano sempre più una tale opinione (*).

Carlo Magno fu il benefattore della chiesa di san Miniato, a Firenze, che egli chiama *Basilica* in un atto citato dal Borghini nell' opera: *della Chiesa e Vescovi Fiorentini*; ma la pianta ed i dettagli di questo edifizio (nel modo che sono incisi sotto i Numeri 20 a 28) devono attribuirsi al vescovo Ildebrando, il quale lo fece innalzare verso il 1013, giusta l' opinione del Vasari *nel Proemio delle Vite*, ecc. Questo autore lo cita come una prova del miglioramento avuto in tale epoca dall' Architettura. A questo oggetto è d' uopo di particolarmente esaminare la facciata, che trovasi sotto il N.° 28, e che fu incisa in dimensione più grande sulla tav. LXIV, N.° 11.

Se questa direzione verso uno stile migliore che manifestossi dal tempo del dominio di Carlo Magno sino all' undecimo secolo, non fosse stata circoscritta a qualche particolar genere di costruzione, e se fosse stata accompagnata dallo studio dei principj dell' Arte, avrebbe essa indubitatamente anticipato il risorgimento dell' Architettura: risorgimento che succedette quattro o cinque secoli più tardi. Questi miglioramenti parziali però erano la conseguenza delle osservazioni e delle rimembranze di qualche viaggiatore più

(*) Il Vasari, nella vita di Margaritone pittore ed architetto d'Arezzo che morì verso la fine del XIII secolo, crede che questo artista sia l' autore della chiesa di san Ciriaco. Avrà probabilmente appoggiata questa sua opinione alla maniera adottata dal Margaritone in Architettura ed in Pittura, ch' era quella de' Greci del suo tempo. Sembra però fuor di dubbio che verso la fine del XII secolo, alla quale epoca è anteriore la costruzione della chiesa di san Ciriaco, la città di Ancona dipendesse ancora dagli imperatori di Oriente. Ciò è pienamente dimostrato dal Muratori, agli anni 1158 e 1167. Egli ci assicura che nel 1167 dimorava ancora in questa città un ministro dell' imperatore Emanuele Comneno e che l' imperatore Federico mal soffriva un simile vicino: *Non piacea questo nido dei Greci nel cuore dell' impero occidentale.*

A tutte queste prove storiche che sorgono contro l' errore del Vasari il dotto Corsini nella sua dissertazione intitolata: *Relazione dello scuoprimento dei SS. corpi de' SS. Ciriaco, Marcellino, ecc.* Roma, 1756, ne aggiunge delle altre, le quali non lasciano più alcun dubbio intorno a tale quistione. Questo errore derivò probabilmente dall'associazione dell'arco acuto con quello a tutto sesto che vedesi in questa chiesa. Ma una simile mescolanza sembra piuttosto procedere da qualche restaurazione posteriore alla costruzione dell' edifizio. Avvene un esempio nel palazzo dei Governatori della stessa città, il di cui disegno è dal Vasari egualmente attribuito al Margaritone, e dicendolo fatto *alla maniera greca.*

o meno illuminato: il cattivo gusto continuava a regnare ed era comunissimo il vedere ornamenti bizzarri accozzati con belle colonne e capitelli di buono stile che le ruine antiche somministravano sul luogo medesimo o che trasportavansi d'altrove.

Gli sforzi fatti dall'Arte per rialzarsi verso la medesima epoca, tanto a Pisa che a Venezia, non ebbero che un eguale momentaneo effetto.

Gli abitanti di Pisa, città situata sui bordi del celebre golfo Tirreno, spinti ognora al gusto della guerra e della navigazione, non che alla cultura delle arti dal genio delle contrade greche, da cui traevano la loro origine, eransi mantenuti in certa qual maniera indipendenti anche in mezzo alle rivoluzioni politiche che agitarono dopo il IV secolo l'Italia e la Toscana particolarmente: verso la fine del X secolo erano giunti ad erigersi un governo repubblicano, il quale reseli potenti in mare sino alla fine del secolo XIII. Sono note le conquiste fatte dai Pisani in Sardegna, in Corsica, sulle coste di Barberia; non che le vittorie riportate contro i Saraceni in Egitto ed in Sicilia. Il commercio che avevano stabilito in Asia minore e sulle coste dell'Arcipelago procacciava loro grandi ricchezze ed i mezzi per conseguenza onde poter accingersi alle più grandi intraprese.

Succede pertanto degli stati circoscritti in limitato territorio, come di certi particolari, i quali possessori di un terreno che a malgrado della loro fortuna non possono dilatare, si compensano di questa privazione col lusso e colle fabbriche. I Pisani, negli anni della loro opulenza attribuirono singolarmente a gloria l'abbellimento della loro città. Fecero egualmente gli antichi abitanti di Tadmor o Palmira, città guerriera irricchita del pari dalle conquiste e da un commercio marittimo.

Fra gli acquisti che fecero i Pisani ne' loro viaggi in Grecia e sulle coste del mar Ionio, è d'uopo collocare un architetto che credesi nativo di Dulichio, una delle isole di quel mare. Quest'architetto chiamavasi Buschetto: e se alcuno, a motivo del nome, lo volesse supporre d'origine italiana, in allora bisognerebbe credere che fra gl'ingegneri nazionali da' quali facevansi i Pisani accompagnare nelle loro spedizioni militari o nelle loro navigazioni e che in quel tempo consideravansi tutti come altrettanti architetti, ve ne fossero alcuni che con attenzione abbiano osservato gli antichi avanzi e le belle chiese orientali de' primi secoli del cristianesimo per mettere in uso nella loro patria le acquistate cognizioni e che finalmente

il Buschetto sia stato nel numero di questi studiosi ed intelligenti uomini (*).

Checchessia però di queste congetture, è certo, che fu il Buschetto il quale diede i disegni della cattedrale di Pisa, la di cui pianta è sotto il N.° 33. I gran peristilj che formano le divisioni dell' interno, tanto sulla lunghezza che sulla larghezza, ci richiamano quelli, che maestosamente decoravano l'esterno degli antichi tempj: anche il largo imbasamento ne accresce la grandiosità innalzando sopra gradini l'intiero edifizio.

Lo spaccato N.° 32 e la veduta esterna N.° 34 fanno conoscere la divisione dei piani e delle vôlte che tutt'insieme danno all'edifizio una forma piramidale e nello stesso tempo mostrano lo sviluppo della cupola. Questa ultima troverassi disegnata con maggiori dettagli sulla tavola LXVII: così pure la facciata vedesi più distintamente sulla tavola LXIV.

Questa chiesa incominciata nel 1063 ovvero 1064 fu terminata verso il 1092 oppure 1100 e venne nel 1118 dal papa Gelasio II dedicata alla Vergine (**).

(*) Questo Buschetto è senza dubbio italiano: fu il primo distico della di lui iscrizione posta insieme ad altre in fronte di questo tempio, che indusse in errore la maggior parte degli scrittori, che lo vollero nativo di Dulichio. Ecco il distico che ha dato argomento a simile opinione e supplito nelle parti mancanti:

BVSKETUS JACET HIC QVI MOTIBVS INGENIORVM
DVLICHIO FERTVR PREVALVISSE DVCI

« Io non arriverò mai a comprendere, dice il conte « Cicognara nella sua *Storia della Scultura*, vol. II, « pag. 92, edizione in 8.°, come quel *Dulichio* non « debbasi riferire al *Duci* e non veggo in modo al- « cuno come possasi riferire al *Busketus*. Si tratta in « questa iscrizione di paragonare l' ingegno del costrut- « tore con una similitudine ad un uomo di sottilissimo « acume e il paragone va a meraviglia poichè infatto « l' ingegno d' Ulisse da Omero in poi è sempre pas- « sato in proverbio e tutta questa iscrizione si estende « in comparazione dell' ingegno dell' uno con quello « dell' altro. »

Noi adottiamo intieramente questa interpretazione. Aggiungasi di più, che il nome stesso di Buschetto ci dà sicuro indizio d' italiana e non di greca derivazione. Il Buschetto dunque, come disse benissimo qui sopra il D'Agincourt, sarà stato fra quelli artisti che accompagnarono i Pisani nelle loro spedizioni militari o mercantili in Oriente, ed avrà così potuto osservare e studiare i monumenti di Architettura colà sussistenti. Ritornato in patria seppe approfittarne mettendo in pratica le acquistate cognizioni. Il signor conte Cicognara nella succitata opera, pag. 97, è d' avviso invece che il Buschetto non accompagnasse già i Pisani nelle loro spedizioni, ma che possa essere stato come uomo d' ingegno in quest'arte al servizio dell' imperatore d' Oriente e che fosse quindi richiamato quando fu d' uopo dell' opera sua per l' edificazione di questo tempio. Qualunque vogliasi seguire di queste due opinioni intorno all' andata in Oriente del Buschetto, non potrassi oramai più credere nativo di Dulichio, ma riterrassi invece veramente italiano (*Nota del Traduttore*).

(**) Intorno a questo monumento potransi consultare gli storici parziali della città di Pisa: Martini, *Theatrum Basilicæ Pisanæ*, Roma, 1705, fol. Della Valle, *Lettere Sanesi sopra le Belle Arti*, Venezia e Roma, 1782 e 1786, in 4.°, 3 vol. e finalmente con maggior vantaggio si leggerà l' opera di Alessandro Morrona, intitolata: *Pisa illustrata nelle arti del Disegno*, Pisa, 1787, 1792, 1793, vol. 3 in 8.°, non che il *Compendio* stampato nel 1798. Tutte queste opere ridondano di ricerche e non lasciano niente a desiderare tanto relativamente alla storia quanto circa lo stato delle arti in questa città. Lo stesso dicasi delle descrizioni collocate in alcuni articoli del Dizionario d' Architettura dell' Enciclopedia metodica.

Il battistero collocato in faccia del tempio ed il quale, come dice il Vasari, termina *a guisa di pera* fu fabbricato nel 1152, sul disegno di Diotisalvi. L' esterno è decorato da due ordini di colonne sormontate da frontespizj e da piccole statue. La disposizione dell'interno, assai più conforme alle regole dell' arte, è anche convenientissima all' uso religioso cui fu destinato l'edifizio e non è privo di magnificenza. I dettagli si troveranno sulla tavola LXII.

Nella quantità di torri innalzate nel XII secolo, particolarmente in servigio delle chiese la torre di Pisa detta il campanile è senza dubbio la più celebre a motivo della straordinaria pendenza che la distingue da tutte le altre. Questo strappiombo è di dodici a tredici piedi. Sono diverse le opinioni circa le cause che lo produssero. Alcuni sono d' avviso che l' architetto ha voluto con esso dare una prova singolare della sua abilità nell' arte della costruzione. L' opinione generale però fralle persone dell'Arte è che una simile pendenza è l' effetto di un abbassamento del terreno succeduto prima che fosse terminato l' edifizio e credono perciò che l' architetto rimediasse a questo accidente col disporre le parti più elevate in maniera di dare all' insieme una perfetta solidità. Si conoscono altri esempj di torri inclinate come questa di Pisa: per esempio quella di Bologna detta la *Garisenda*, la quale data dalla medesima epoca.

Chardin nel suo *Voyage en Perse*, vol. II, pag. 55 ne cita diverse ed è d' avviso che il solo tempo è la causa vera di simile inclinazione.

L' edifizio che vedesi nel fondo della tavola sotto il N.° 34 è il pubblico cimitero di Pisa fabbricato nel XIII secolo, sul disegno di Giovanni da Pisa. Rinchiude esso ampj portici nel mezzo dei quali trovasi un luogo destinato alle sepolture. Questo spazio, così scoperto in mezzo ai portici, venne riempito di terra trasportata dal monte Calvario in tempo delle crociate: una tale circostanza fu senza dubbio un motivo di più per dare al cimitero il nome di *Campo Santo*. Sotto i portici lastricati di marmo ritrovansi molti sarcofagi antichi, non che diverse tombe fregiate di sculture e nelle quali sono deposti i Pisani che si resero illustri sia in pace che in guerra. Le mura costrutte di marmo del paese sono coperte di pitture alcune delle quali rappresentano fatti dell' antico e nuovo Testamento ed altri fatti storici di Pisa.

Quest' edifizio, frutto della pietà di una città moderna e proprio a dar un' idea delle ricchezze della medesima, ci richiama quelli delle repubbliche greche consacrati alla memoria di uomini illustri, al culto degli Dei, alla gloria delle Belle Arti.

Relativamente agli ornamenti accessorj dell'Architettura di questi edifizj di Pisa noteremo che hanno presso a poco tutti l'impronta del secolo loro corrispondente. Vi si vede riunita una confusa moltitudine di bassi-rilievi, di piccole e grandi statue, d' innumerevoli colonne fra di loro differenti pel colore, per la forma e pel modulo, e portante capitelli egualmente dissimili, alcuni di essi cioè del migliore stile greco, altri invece composti di fogliami, di teste umane o d' animali simbolici: di più: queste colonne sia nell' interno degli edifizj, che nell' esterno particolarmente, sono messe in opera con una prodigalità fuori d'ogni limite; ora sostengono piramidi, ora piccoli archi a tutto sesto e sorgono da un pavimento di marmo alternativamente bianco e celeste, che produce una specie di musaico, ricco è vero per la materia, ma di un gusto assai stravagante.

Se a quest' epoca i Pisani pagarono un tributo al cattivo gusto colla scelta e colla esecuzione degli ornamenti, bisogna altresì notare, per far loro la dovuta giustizia, che non adottarono intieramente il genere d'Architettura che dominò in tutto il mondo nel decorso di questi secoli e persino verso la fine del secolo XV. La città di Pisa ed alcune altre delle vicine contrade le quali ebbero il talento d'imitarne l'esempio, si sono preservate da questa difettosa maniera e conservarono come in deposito alcuni avanzi del buono stile.

Un sì prezioso germe svilupposi poi nella costruzione della cattedrale di Santa Maria del Fiore, in Firenze, per mezzo del Brunelleschi e di Leon Battista Alberti. Questi due grandi Architetti Fiorentini seppero distinguere nei monumenti di Pisa, ciò che corrispondeva alle forme adottate dall' antica Grecia e s' affrettarono altresì di andare a Roma a studiare i principj dell'Arte de' Greci nelle ruine degli antichi edifizj.

Ecco, se non m'inganno, quello che si deve osservare e fissare con attenzione, onde formarsi una giusta idea di questo germe che dopo le costruzioni di Pisa sembrava pronto a ricondurre la buona Architettura; e per determinare altresì l'epoca di questa fortunata disposizione di spirito e conoscerne esattamente gli effetti sarebbe un errore il voler dare un'applicazione

troppo generale ad un fatto particolare: il buon esito non fu che parziale e locale. Eravi ancora un gran passo a fare dopo tutto ciò prima di giungere al risorgimento dell'Arte dell'Architettura, nella stessa Italia.

Le ultime incisioni di questa tavola (vedi i Numeri 42, 43, 44 e 45) rappresentano alcune piccole chiese greche del numero di quelle che avranno visitate i Pisani in tempo delle loro spedizioni marittime, e le quali possono benissimo aver loro somministrati i modelli per la regolarità delle piante e per la disposizione ed armonia delle parti.

La tavola seguente somministrerà la prova di una tale imitazione in un modo ancora più chiaro, offrendo i disegni fatti sopra una scala più grande.

Tav. XXVI. Santa Sofia di Costantinopoli, san Marco ed altre chiese di Venezia, fabbricate secondo lo stile greco moderno.

La repubblica di Venezia nel X secolo era già ricca e potente di là dei mari ed in quest'epoca aveva dato ai Pisani un esempio di ciò, che i viaggi ed il commercio d'Oriente possono procacciare ad incremento delle cognizioni utili alle Arti in generale ed all'Architettura in particolare. Questa circostanza ci obbligava a collocare gli edifizj incisi sulla presente tavola prima di quelli della tavola precedente. Ma il desiderio di mettere il lettore in situazione di apprezzare con un sol colpo d'occhio i tentativi fatti in alcune contrade italiane, dal secolo XI al XIII, per sottrarsi alla barbarie, mi persuasero a riunirne le prove sopra una sola tavola.

Situati in certa guisa in mezzo al mare e per questa posizione direi quasi più vicini alla Grecia ed alle marittime circonvicine contrade che non all'interno dell'Italia, trovarono ognora i Veneziani e nell'Arcipelago ed a Costantinopoli i modelli dell'Architettura greca.

Il più considerabile monumento, innalzato in quelle contrade dopo la decadenza dell'Arte, era il tempio di santa Sofia in Costantinopoli. Questo edifizio non era più quello costrutto per ordine di Costantino; nè l'altro fatto innalzare da uno de' suoi figli e che venne in tempi posteriori distrutto. Il tempio che eccitò l'emulazione de' Veneziani è quello la di cui esecuzione fu da Giustiniano affidata ai due più abili architetti del suo tempo, Antemio cioè di Tralli ed Isidoro di Mileto.

Il governo di Venezia, imitando in ciò Giustiniano, chiamò dalla Grecia i migliori Architetti che ha potuto trovare ed incaricolli d'innalzare una chiesa metropolitana sullo stile di quella che decorava con tanto splendore

la città di Costantinopoli. Quest'edifizio fu fatto sul terreno medesimo occupato già dall'antica cattedrale, abbruciata nel 976 in conseguenza di una sommossa popolare. Il doge Pietro Orseolo I gettonne i fondamenti nell'anno seguente, e questa magnifica chiesa dedicata a san Marco fu terminata, presso a poco, come sussiste ancora oggigiorno, un secolo dopo, cioè verso l'anno 1171.

Per giungere a pareggiare la ricchezza della chiesa di santa Sofia, promulgò la Repubblica Veneta una legge colla quale obbligava ciascuna nave che andava in Levante a collocare fra gli oggetti del suo carico colonne, statue, bassi-rilievi, marmi, bronzi ed altri preziosi materiali: e tutti questi oggetti furono adoperati nella costruzione della cattedrale.

Le piante della chiesa di santa Sofia e di quella di san Marco furono collocate vicine l'una dell' altra su questa tavola (vedi i Numeri 1, 2, 13, e 14) e ciò giusta lo spirito che ha di già dato motivo ad altri simiglianti confronti (*).

Non fermerommi quindi a fare molte osservazioni, accontentandomi di invitare il lettore ad esaminare gli scritti di que' dotti uomini i quali parzialmente occuparonsi di questi due insigni monumenti, tra i quali non è da trascurarsi la dissertazione del signor Le Roy pubblicata nel 1764, col titolo di *Histoire de la disposition, et des formes différentes des temples chrétiens.*

La sola inspezione della pianta e delle elevazioni di questi magnifici tempj proverà che gli Architetti di san Marco, parlando delle parti principali che contraddistinguono queste due chiese, copiarono da quella di santa Sofia, e che ambedue diventarono il modello di tutte le altre dello stesso genere innalzate dopo, anche sino a' nostri giorni. Queste due parti sono: 1.° la disposizione delle due linee formanti una croce greca, una croce cioè i di cui membri sono tutti eguali in lunghezza; 2.° i pennacchi,

(*) In un' opera di cui ho di già fatto uso e che ha per titolo: *Augustale Ducale basilica dell' Evangelista san Marco nell' inclita Dominante di Venezia*, Venezia, 1791, in fol. atlant. trovansi le piante, gli spaccati e le elevazioni di questa magnifica chiesa, accompagnati da una istruzione storica sulla sua costruzione e da una copia esatta delle iscrizioni poste sotto ciascuno dei molti musaici che l'adornano tanto nell' interno che esternamente in tutti i sensi. Quest'opera mi dispensa dal citarne molte altre, lo scopo delle quali è pure di descrivere questa celebre chiesa, e di tesserne la storia.

La pianta qui pubblicata della chiesa di santa Sofia è copiata da un disegno comunicatomi a Venezia dal signor Bocher architetto francese e che fece ei medesimo a Costantinopoli nel 1772. Questo artista aveva intenzione di pubblicarla incisa in grande, per far seguito al disegno della facciata di questo tempio, pubblicato da lui medesimo nel 1776.

che sostengono nell' interno la vôlta di mezzo, mentre che esternamente questa medesima vôlta sormonta maestosamente l'edifizio in forma di cupola.

Potrassi vedere sotto il N.° 4 della tavola LXVII, destinata alla storia delle cupole, in che modo quella di santa Sofia ha potuto far epoca nella Storia dell'Arte, e potrassi qui notare, come mai imitandola (vedi il N.° 14) si seppe con nuove combinazioni produrre un effetto ancor più imponente tanto internamente che esternamente.

Dimostrerò inoltre colle tavole LXVIII, LXIX e LXX destinate ad offrire la serie cronologica dei cambiamenti fatti alle forme ed alle proporzioni delle colonne, delle loro basi, e dei loro capitelli, che gli Architetti di san Marco meno fortunati nella scelta e nella esecuzione degli ornamenti, che atti ad immaginare un maestoso insieme non seppero rimediare ai difetti che il cattivo gusto aveva introdotto in questa parte dell' Architettura. Nelle disposizioni principali gareggiarono essi colle bellezze della chiesa di santa Sofia e non seppero evitare i difetti di dettaglio che la deturpano.

Sembra finalmente che questi due edifizj, rimarcabili l' uno e l' altro in ciascuna delle epoche cui appartengono non che nei paesi che ben a ragione si gloriano di possederli, sembra, dico, che illuminassero gli Artisti momentaneamente, e non contribuissero quindi a ricondurre l'Arte all'antica purezza de' suoi principj. Non fu che tre o quattro secoli più tardi che il genio seppe mettere a profitto le lezioni che se ne potevano ricavare.

Gli oggetti che trovansi in mezzo della presente tavola sono due piccole chiese singolari per la loro forma (*). La prima N.° 3, 4, 5, 6 e 7 è quella di santa Fosca di Torcello una delle isole nelle lagune di Venezia, l'altra N.° 8 a 12, è quella di santa Catarina posta nell'isola dello stesso nome vicino a Pola nell'Istria. Convengono ambedue naturalmente a questo luogo e perchè datano dal X e dall' XI secolo e perchè nella loro distribuzione offrono un rapporto coi magnifici modelli cui credetti opportuno di riunirle. Noi vi scorgiamo lo stile d'imitazione che diventò quello delle chiese greche del medio-evo, che è caratterizzato, come ben dice il Tournefort (*Voyage du Levant*, tom. I, pag. 113), dalla loro figura di croce greca e dall' uso delle cupole.

(*) Devo alla gentilezza del signor Dufourny i disegni di queste piccole chiese. Occupandosi egli nelle province soggette alla repubblica di Venezia di approfondirsi nello studio degli antichi monumenti non isdegnò di gettare uno sguardo sopra questi due ed assicurommi che ciò non fu senza qualche vantaggio.

Tav. XXVII. Quadro generale della decadenza della Architettura, nelle contrade orientali.

I monumenti pubblicati colle due precedenti tavole sia che appartenghino alla Grecia oppure che siano fabbricati ad imitazione degli edifizj greci, sono i soli i quali mi somministrano i mezzi di poter adempire all' impegno indossatomi nel mio Discorso Preliminare, quello cioè di dimostrar la decadenza dell'Arte in Grecia, del pari che in Italia. La storia della Pittura di cui erami già da lungo tempo occupato più particolarmente, mi aveva fatto concepire grandi speranze e per l'Architettura e per la Scultura; ma queste non vennero dalla Grecia soddisfatte.

Per mostrare ai miei lettori adunque rapidamente e sotto un sol colpo d'occhio lo stato dell'Arte in Grecia e nell'Asia minore dal principio della decadenza fino al XV secolo, fui costretto di metter insieme i monumenti di diverse contrade dell' Oriente ancorchè non abbiano fra di loro uno stretto legame cronologico e non possano altresì offrire una completa progressione della depravazione dello stile. Perciò limiterommi, parlando della maggior parte degli edifizj, all' indicazione dei luoghi ai quali appartengono ed al- l' epoca della loro costruzione, e non fermerommi che sopra quelli che possono dar occasione a qualche interessante osservazione.

Tale è primieramente la facciata del portico del tempio del Sole a Palmira (vedi N.° 1). Le colonne moltiplicate ed inutili che la decorano, mostrano il principio della decadenza dell' Arte in Oriente. Vedrassi quanto abbia potuto influire questo esempio sul gusto in Occidente se si confronterà il disegno di questo monumento con quello di porzione di una delle facciate interne delle terme di Diocleziano a Roma (vedi tavola II, N.° 3). Non è inverisimile il credere che l' architetto, autore di quest'ultimo monumento, fosse uno degli artisti condotti dall' Oriente da quel principe dopo le sue conquiste, oppure fosse un artista romano che avendolo accompagnato in Asia, erasi appropriato il gusto orientale.

La porzione della porta di questo medesimo tempio, incisa sotto il N.° 2, sebbene sia di una esecuzione non priva di merito è però di una tale ricchezza che cade nella confusione, difetto da cui, come dicemmo, incominciò la decadenza.

La pianta di un altro edifizio di Palmira, rappresentato per metà sotto il N.° 3, si allontana essa pure dalle disposizioni famigliari ai bei tempi dell'Architettura.

Le due chiese che vengono in seguito sono fabbricate, l'una sul monte Sinai e l'altra a Betleme, per ordine dell'imperatore Costantino o piuttosto di Elena sua madre. Nella pianta si avvicinano di più al buono stile e ciò per la ragione che i disegni furono forse fatti da architetti romani, i quali strascinati meno degli Orientali dall'immaginazione, non avranno osato allontanarsi dalla strada loro indicata dagli antichi e magnifici tempj di san Pietro e san Paolo che lo stesso Costantino aveva fatto innalzare.

Il monumento inciso sotto il N.° 2 è un omaggio reso alla memoria di Costantino, cioè un arco di trionfo che si crede eretto in di lui onore, e che ancora sussiste nella città di Salonichi, l'antica Tessalonica. Più piccolo quest'arco di quello innalzatogli in Roma è ciò nulla ostante assai più sopraccaricato di bassi-rilievi da tutti i lati, giusta il carattere orientale.

Il disegno di quest'arco mi fu gentilmente dato dal signor Choiseul-Gouffier. Colui che desiderasse vederne il disegno più in grande troverallo nel secondo volume dell'opera sulla Grecia, pubblicata da questo illustre amatore dell'Arte, intitolata *Voyage pittoresque de la Grèce*, fol. Il signor Cousinery dotto antiquario ha fatto sperare che pubblicherebbe alcune interessanti notizie su questo monumento: la sua profonda cognizione delle medaglie greche delle quali fece una ricca e preziosa raccolta durante il tempo che soggiornò in Levante ci promette un lavoro assai curioso ed istruttivo.

La porzione delle mura di Costantinopoli, incisa sotto il N.° 9, comprende la porta alla quale in tempo dell'impero greco fu dato il nome di *Porta aurea*. Fu questa fabbricata in difesa di Costantinopoli regnando l'imperatore Teodosio (*). Le relazioni di un moderno viaggiatore ci danno luogo a credere che la suddetta porta sta appoggiata sui resti di un antico arco di trionfo, e che è difesa da una duplice muraglia e fiancheggiata da due torri quadrate. Vi si vedono ancora due colonne d'ordine Corintio, e qualche avanzo del fregio e della cornice. Il nome di *Porta aurea* fu dato in diversi tempi ad alcune porte di molte grandi città a motivo della magnificenza delle decorazioni e gli storici ne fanno spesse volte menzione.

(*) Dall'iscrizione, che ancora leggesi su questa porta, appare che fu dessa edificata o ben anche soltanto restaurata da Teodosio dopo la vittoria riportata contro il tiranno Massimo; eccola:

Haec loca Theodosius decorat post fata tyranni
Aurea secla gerit qui portam construit auro.

(*Nota del Trad.*)

Gli edifizj che vedonsi rappresentati sulla colonna di Teodosio a Costantinopoli, come è il tempio che qui vedesi sotto il N.° 10, danno ancora una nobile idea dello stile usato in quella città nel IV secolo.

Privo affatto di monumenti da quest'epoca sino al regno di Giustiniano ho creduto bene di qui riprodurre la chiesa di santa Sofia, sebbene sia già stata incisa sulla tavola precedente: ho però aggiunta una veduta dell'interno la di cui decorazione, mentre può dirsi ricca, non è però conforme al buon gusto. Questa veduta è copiata da quella di Grelot, il più fedele di tutti quelli che l'hanno potuto finora disegnare (*). Avvi luogo a credere che il sig. Choiseul-Gouffier pubblicherà i disegni perfettamente esatti di questo celebre edifizio.

Le proporzioni delle colonne peccano contro i buoni principj: i capitelli sono per lo meno assai singolari, e nessuna trabeazione corona le arcate. Tutto insomma, nella decorazione del tempio di santa Sofia, palesa la corruzione che rapidamente si sparse su questa parte dell'Arte nel VI secolo. Noi ne abbiamo già veduto un altro esempio negli ornamenti della chiesa di san Vitale a Ravenna, fabbricata da un architetto greco verso lo stesso tempo.

Fra gli acquedotti innalzati ne' dintorni di Costantinopoli merita un'attenzione particolare quello, di cui offro qui l'elevazione, la pianta ed i dettagli, a motivo dell'uso promiscuo degli archi acuti co' semicircolari (Vedi i Numeri 17, 18 e 19). Forse andava collocato prima di quest'epoca e fors'anche appartiene ad un'età posteriore: alcuni in fatto l'attribuiscono senza restrizione a Giustiniano: altri invece lo suppongono del tempo di Andronico Comneno. Sarebbe anche possibile che l'accoppiamento di queste due specie di archi fosse l'effetto di restaurazioni fatte successivamente, come sono quelle attribuite a Solimano I nel XVI secolo, oppure a Solimano II nel XVII. Il sig. de Choiseul saprà certamente spiegare questo punto di storia.

La scarsezza di monumenti propri a ben determinare la Storia dell'Architettura in Grecia e nelle contrade orientali, ne' tempi più bassi della decadenza, obbligommi a far uso delle rappresentazioni dipinte di edifizj, copiandole dai manuscritti, cioè dal celebre Menologio greco del

(*) *Relation d'un Voyage de Constantinople.* Paris, 1680, in 4.°, pag. 109.

Vaticano, che credesi del IX o tutt' al più del X secolo. Vedansi i Numeri 15, 16 e 21 di questa tavola. L'osservatore troverà qualche rassomiglianza tra le cupole di tali edifizj e quelle della chiesa di san Marco di Venezia sulla tavola precedente.

Ma se alcuno vorrà gettar l' occhio sulla tavola XXXI della *Pittura*, sulla quale feci disegnare molte chiese greche copiandole dal medesimo manuscritto, facilmente scorgeravvi gli esempj di tutti i difetti che guastarono l'Architettura nel tempo di cui parliamo, sia in Grecia che in Oriente ed in Occidente: colonne pesanti e grossolane o invece gracilissime, senza trabeazione, prive di proporzioni tanto nelle basi quanto ne' capitelli: ora sono binate ed ora invece legate insieme a due a due verso la metà: troverà continui strappiombi, forme senza motivo, e parti intiere di edifizj senza accordo fra di loro e col tutto.

Io sono ben lontano dall' attribuire a queste pitture maggior importanza di quella che meritano relativamente alla Storia dell'Arte: non posso a meno però di far riflettere, che simili monumenti non hanno potuto presentarsi all'immaginazione del pittore se non in conseguenza di rimembranze d'edifizj sussistenti realmente. Ho fatto questa mia osservazione a diversi viaggiatori istrutti e venni accertato che s' incontrano frequentemente edifizj somiglianti ai suddetti, tanto in Grecia, che sul monte Athos ed in Siria; e se vogliamo credere a Tournefort, se ne trovano anche nelle isole dell'Arcipelago.

Prendendo ad esame la prima età della decadenza dell'Architettura, nel III o IV secolo, sia in Grecia che in Asia, appare chiaramente che lo stato politico di quelle contrade doveva produrre un cambiamento sensibile nell'Architettura, per l' influenza della situazione dei popoli, delle leggi, dei costumi e della religione dei medesimi.

Che vasto campo offrirebbe alla Storia filosofica dell'Architettura l'immensa parte dell' antico mondo illustrata dalle prime sue produzioni!

L' illustre Buffon, che col suo genio e con un occhio sì perspicace seppe distinguere le grandi epoche della Natura, avendomi pochi giorni prima della mia partenza per l'Italia accordato un abboccamento in proposito delle ricerche che io stava per intraprendere, mi disse che anche l'Arte ha le sue grandi epoche. Sarebbe desiderabile ch' egli stesso si fosse occupato di distinguerle: nondimeno io tenterò d' indicare queste grandi divisioni ricapitolando quello che dissi già nella Spiegazione delle tavole.

Se l'Asia, secondo l'opinione più comune, fù la culla del genere umano e la prima parte civilizzata del mondo, dovette anche l'Arte avere colà la sua origine. Ma siccome il tempo distrusse i monumenti primitivi di quelle contrade, così riesce ora impossibile lo stabilire qualche cosa di certo intorno ai loro caratteri; nè possiamo far conto, per la Storia dell'Architettura, delle tradizioni troppo vaghe, le quali ce ne tramandarono la memoria. Sarà d'uopo pertanto fissare la nostra attenzione sulle rovine imponenti degli edifizj di Persepoli, non che su quelle di alcune antichissime costruzioni dell'India. Là collocherassi la *prima* grande epoca dell'arte del fabbricare.

La *seconda* incomincierà dai più antichi monumenti greci. Ci farà questa vedere l'Arte nella sua perfezione, sino al momento in cui alterossi in conseguenza di un ammasso confuso di ornamenti, come sono, a malgrado della loro magnificenza, gli avanzi di Palmira e di molte città dell' Jonia.

La *terza* epoca ci presenta lo stile che puossi chiamare d'imitazione. Questa incomincierebbe dalla conversione di Costantino, dal momento cioè in cui il Cristianesimo potè servirsi di una quantità di tempj pagani, purificandoli per il proprio servizio, e, godendo poscia di una piena libertà, principiò ad innalzarne di vasti e magnifici. Questo periodo, che daterebbe da Costantino, terminerebbe colla promulgazione della religione di Maometto. Lo stile di questa età sarebbe misto, e facilmente accorgerassi che venne per lo più determinato dai bisogni del culto.

La *quarta* epoca incomincierebbe col Maomettanismo. Ci offrirebbe questa i cambiamenti che un sì grande avvenimento produsse nella disposizione dei tempj cristiani, alloraquando vennero dai Maomettani adattati agli usi comandati dall' esercizio della loro religione. E per rendere vie più completo il quadro sarebbe d'uopo aggiungervi le alterazioni cagionate dal gusto particolare degli Arabi nei paesi soggetti al loro dominio.

Le conquiste dei Latini in Oriente, in tempo delle crociate, non che gli stabilimenti fondati dai medesimi in Siria e ne' paesi circonvicini, se non fissano propriamente una *quinta* epoca fanno però distinguere nuove ed importanti variazioni, tanto nei restauri e nei cambiamenti fatti agli edifizj religiosi riacquistati contro gl'infedeli, oppure sottratti al rito greco, quanto nella costruzione di quelli innalzati in servizio della chiesa romana.

La *sesta* finalmente ed ultima grande epoca incomincierebbe dalla presa di Costantinopoli fatta dai Mussulmani e dal loro stabilimento in Europa. Vedrebbesi il genere delle costruzioni di questo popolo, tanto negli edifizj da loro fabbricati per intiero, che nei cambiamenti fatti alle rovine di antiche costruzioni, oppure alle chiese tolte al Cristianesimo.

Maometto II, per una favorevole disposizione della natura, riuniva alle qualità eroiche una passione fortissima per tutto ciò che è grande e nobile, e seppe quindi ammirare, in mezzo alla città da lui conquistata, il tempio di santa Sofia: ordinò che fosse rispettato; di più: ne riprodusse la pianta e le disposizioni principali, quanto all' esterno, particolarmente nella moschea che porta ancora il suo nome. Con questo imponente edifizio termina il quadro delle costruzioni orientali nell'età della decadenza.

Per istabilire sulle basi da me finora indicate una Storia completa dell'Arte in Oriente, non basterebbe l'estesa cognizione dell'antica e moderna istoria, ed una mente giusta e capace di riunire con profitto i monumenti di paesi e di epoche differenti, classificandoli in un ordine proprio a favorire l'istruzione; i letterati e gli artisti che si occuperebbero di un simile lavoro, dovrebbero senza dubbio confessare con dispiacere che non ci rimase un numero sufficiente di monumenti da poter riempire un sì vasto quadro. Io ne ho dato ciò non ostante l' abbozzo e non posso che far voti per la sua esecuzione.

Tav. XXVIII. Ultimo grado della decadenza dell'Architettura nelle province occidentali d'Italia. XIII secolo.

Ritorniamo ora alle contrade occidentali che ci sono molto più famigliari: colla scorta di un maggior numero di monumenti potremo anche acquistarne una più esatta cognizione.

I monumenti rappresentati sulla tav. XXVIII appartengono tutti all'Italia. Ci offrono essi l'immagine della confusione che difformava ancora l'Architettura nel XIII secolo, in alcuna delle principali province italiane, mentre che in altre, come a Venezia ed a Pisa, l'Arte incominciava a ricevere qualche miglioramento reale e in altre invece principiavasi a cercare un nuovo genere d'Architettura, della di cui singolarità e straordinario progresso noi ci occuperemo subitamente.

Di tutte le parti dell'Architettura la pianta degli edifizj, come già dicemmo, è quella che più tardi soggiacque agli effetti della corruzione del gusto; per cui ogni volta che vedrassi una pianta confusa con distribuzioni

irregolari, si potrà considerare questo vizio radicale come il segno più caratteristico della decadenza, e soprattutto allorchè sarà accompagnato da un obblío totale dei principj costituenti gli ordini, essendo invece decorato senza convenienza e senz' armonia.

Le piante della chiesa di san Zenone di Verona, fabbricata e restaurata dal X al XII secolo, offrono gli esempj di questo deterioramento. Vedi i Numeri 26 e 27.

Manifestasi la medesima ignoranza nella pianta e nella distribuzione della chiesa di san Bartolomeo in Roma (N.° 20), che è forse la sola costrutta in questa capitale in tutto il decorso del X secolo.

Lo spaccato di questi edifizj, le basi ed i capitelli delle colonne di cui sono adornati, non presentano alcun che di migliore sia nel pensiero che nello stile.

Ma niente può paragonarsi alla confusione che domina nella distribuzione delle chiese raggruppate insieme a Bologna col titolo di santo Stefano. Queste chiese erano una volta sette: ora non sono che sei, perchè di due di esse se ne formò una sola. Potrassi vedere la pianta delle suddette sei chiese sotto i Numeri 1, 2, 3, 4, 5 e 6. Furono verisimilmente il primo centro di questa riunione alcuni bei resti d' un tempio antico dedicato forse ad Iside, secondo l'opinione del Malvasia nella *Felsina pittrice*, Vol. I, pag. 2: la forma semplice però di questo antico edifizio venne intieramente sfigurata dalla irregolarità di quelli che lo circondano.

Nella stessa Roma conservansi evidenti prove del decadimento cui soggiacque l'Arte di secolo in secolo a motivo della incoerente mescolanza di bei frammenti di antichi edifizj con membri di costruzione moderna e difettosa. La sola chiesa di san Lorenzo, fuori delle mura, ce ne offre molti esempj. È fuor di dubbio, dice il Ciampini (*De Sacris Ædific.*, cap. VII), che questa chiesa è una di quelle che furono innalzate per ordine di Costantino: in origine era essa più piccola di due terzi circa della presente grandezza; ma la sua pianta regolare aveva un bel portico e due ordini di colonne coi capitelli fregiati di sculture rappresentanti diversi trofei in memoria delle vittorie riportate da quel principe contro i suoi competitori e contro i nemici della fede cristiana.

Anastasio bibliotecario c'insegna che questo tempio era già talmente danneggiato verso la fine del VI secolo, che il pontefice Pelagio II fu

costretto di farlo rifabbricare dalle fondamenta. Fu in quest' occasione che vennero introdotti nella nuova decorazione tutti gli avanzi antichi che si paravano dinanzi accidentalmente. A motivo di questo incoerente miscuglio vedransi nel fregio, che ancora sussiste (N.° 34), sei o sette pezzi ricchissimi d'antico scalpello, ma tutti differenti l'uno dall'altro; non che diverse basi ed alcuni capitelli (N.° 35) di forme e di proporzioni fra di loro variatissime.

Adriano fece trasportare l'ingresso di questo tempio dalla facciata orientale all'occidentale, aggiungendovi un coro; ed Onorio III sul cominciare del secolo XIII costruì una nave la quale allungò l'edifizio d'un terzo circa, come puossi vedere sotto il N.° 30. La lunghezza di questa fabbrica diventò in tal modo fuori di proporzione; e vi si entrò passando per un portico composto di sei colonne. Il ritratto in piedi di Onorio ed alcune altre figure fatte in musaico sull'architrave sono del più cattivo stile. Così in un solo monumento ritrovasi un quadro completo dei diversi gradi della decadenza dell'Arte dal VII al XIII secolo.

Infiniti altri esempj ci attestano il poco rispetto col quale i Romani trattarono gli edifizj che fecero tanto onore ai loro antecessori.

Fu innalzato un deforme campanile (N.° 15) sopra tre belle colonne corintie scanalate, avanzo d'un tempio di Marte Vendicatore, oppure d'un palazzo di Nerva, che era vicino all'antico muro che formava il recinto del Foro dedicato a quest' imperatore.

Un arco fatto già in onore di Settimio Severo fu rinchiuso in una chiesa detta di san Giorgio *in Velabro* e sopra quest'antico edifizio fu pure innalzato un campanile. Una delle parti laterali del portico della basilica d'Antonino, o piuttosto di Marc'Aurelio, formante in oggi la facciata della Dogana di terra, è terminata da un pilastro moderno sormontato da un capitello della più irregolare forma.

Il contrasto più singolare è quello che produce la facciata della chiesa moderna chiamata san Lorenzo *in Miranda*. Questa chiesa fu fabbricata dentro dell'antico tempio d'Antonino e Faustina, di cui sussistono ancora il portico ed uno dei muri laterali, ornati del più magnifico architrave. La vicinanza di sì belle parti dell'antico edifizio non impedì al moderno fabbricatore di tagliare goffamente il frontone col quale terminò la facciata della chiesa (N.° 41).

Possano questi errori in cui cadono alcuni artisti de' nostri giorni far perdonare quelli de' nostri antecessori, e rendere nell' istesso tempo avvertiti i nostri nipoti acciò non abbiano ad incorrere ne' medesimi difetti.

Dall' abitudine di mischiare fra di loro gli antichi frammenti, di forme e di stile differenti, aggiungendovi altresì alcune parti moderne le quali non hanno coi primi la più piccola analogia, derivonne il disordine che si vede nelle grandi chiese fabbricate nel XII e XIII secolo, a Bologna, a Ferrara, a Modena ed in altre città principali dell' Italia. Sarà qui nostra cura il produrne nuovi esempj incominciando dalla decorazione de' chiostri.

Il sistema di costruzione di questa parte delle case religiose è, generalmente parlando, ciò che avvi di meno irragionevole. Il chiostro, situato il più delle volte nel centro della fabbrica del monastero, è quasi sempre un quadrato perfetto, o un quadrilungo. Essendo pienamente scoperto nel mezzo lascia libero campo all' aria salubre di spandersi nell' interno delle abitazioni. Un portico coperto ne adorna i quattro lati ed offre in estate un asilo contro il caldo ed in inverno difende dalla pioggia e dal freddo (*).

(*) Il più delle volte il cimiterio del monastero era nel mezzo del chiostro *Circum, in interiore parte perystilia: in medio cœmeterium. Herman. Adolph. Meinders: Tractatus de statu religionis*, 1711, 4.°

Ignoro se questi chiostri ornati di colonne hanno qualche rapporto cogli spaziosi portici che vedonsi davanti o all' intorno degli edifizj di Tebe, di Luxor, di Philé, e che sembrano fossero destinati, come questi per l'abitazione de' religiosi custodi dei tempj. Troverassi forse l' origine dei chiostri nella parte scoperta delle case romane, chiamata *cavum* o *cavœdium*, la quale era nel mezzo dell' edifizio per la comodità delle comunicazioni e la salubrità dell'aria. Vitruvio, lib. VI, cap. 3.

Ma qualunque sia l' origine di questa parte importante dei monasteri, è cosa certa che nei mezzi tempi era disposta con tutta la cura voluta dalla comodità dei religiosi ed ornata altresì con un certo lusso egualmente che usavasi per i sacerdoti antichi. Noi ne vedremo la prova nelle quattro tavole seguenti, sulle quali sono rappresentati i chiostri di san Paolo e di san Giovanni Laterano. Quelli di Subiaco (vedi la tav. XXIX) non sono della medesima magnificenza: anche lo stile è alquanto scorretto: vi si scorge però una leggerezza da cui nasce una certa qual grazia.

Le sculture furono eseguite da artisti, già conosciuti per mezzo d' altri monumenti, ed i quali non sembrano architetti, ma piuttosto scultori d'ornamenti. Il loro nome era *Cosma*. Stando alle iscrizioni parrebbe che essi lasciassero sopra diversi edifizj una specie di genealogia composta del padre, del figlio e del nipote: essendo però i loro nomi di battesimo quasi sempre gli stessi, non è possibile il ben distinguerli fra di loro. Questi nomi sono scritti, nel modo che io li pubblico sulla tavola XXIX, in mezzo agli ornamenti di un' antica porta dell' ospedale de' Trinitarj situato presso la piccola chiesa di san Tomaso *in formis*, sopra la quale vedesi il musaico da me pubblicato sulla tavola XVIII della *Pittura*. Si vedono pure a santa Maria Maggiore, nel piedestallo del mausoleo del vescovo d'Albano, inciso sulla tavola XXIV della *Scultura*: ritrovansi nella chiesa di santa Saba; in quella di santa Balbina sopra una tomba; nel vestibolo della cappella di *Sancta Sanctorum* vicino alla chiesa di san Giovanni Laterano; nella parte inferiore della cattedrale di Anagni sopra un gradino di un altare innalzato sotto il pontificato di Gregorio IX, su cui vedesi questa iscrizione: *Magister Cosmas, civis romanus cum filiis suis Luca et Iacobo fecit.*

Questa famiglia distinguesi anche fra gli artisti di ogni genere che lavorarono al duomo d' Orvieto.

Un altro artista chiamato *Adeodato*, figlio di *Cosimo Cosmati* vien detto autore delle armi della casa Capizucchi, eseguite in una specie di musaico verso l'anno 1290.

È cosa rara il poter citare una serie di opere eseguite dalla medesima famiglia d' artisti nel decorso di più di un secolo e in un' epoca così lontana. Sono forse questi Cosmati gl' inventori di quel musaico che

Tav. XXIX. Edifizj monastici; pianta, elevazione e dettagli del monastero di santa Scolastica, a Subiaco, presso Roma. XIII secolo.

Lo scopo delle cinque tavole seguenti è quello di mettere sott' occhio de' miei lettori il genere di costruzione di alcuni de' principali chiostri anteriori di due o tre secoli al risorgimento dell'Arte.

La tavola XXIX presenta la pianta, lo spaccato, parte della elevazione ed alcuni dettagli del chiostro del monastero di santa Scolastica, celebre badia dell'ordine di san Benedetto a Subiaco. Sopra una cornice nell'interno dell'edifizio leggesi la seguente iscrizione che io qui pubblico senz' alcuna abbreviazione:

Cosmas et filii, Lucas, Iacobus alter, Romani cives, in marmoris Arte periti, hoc opus explerunt, Abbatis tempore Landi.

Questa iscrizione c' insegna il nome degli artisti non che quello del Superiore del monastero, cui devesi la costruzione di questo monumento. I primi sono conosciuti per molte opere fatte a Roma nel XIII secolo. L'abate Landi è citato nella cronaca di Subiaco, cap. XXI, pag. 443. Da questo passo si comprende che egli governava il monastero e che ordinava la fondazione del chiostro nel 1235.

Tav. XXX. Piante, e spaccati del chiostro di s. Giovanni Laterano e di san Paolo, fuori delle mura di Roma. XII, XIII secolo.

Ho riunito sulla tavola XXX le piante e gli spaccati dei chiostri di san Giovanni Laterano e di san Paolo fuori delle mura di Roma. Questi due chiostri sono del XII e XIII secolo, e la loro costruzione è più regolare di quella del chiostro di Subiaco.

Tav. XXXI. Chiostro di san Paolo fuori delle mura: spaccati generali, sopra una scala maggiore, e dettagli delle basi e dei capitelli della sue colonne.

I dettagli della costruzione e degli ornamenti del chiostro di san Paolo ci somministrano l'esempio il più completo ed il più istruttivo dei fatti, che formano l'argomento del presente articolo (*). Questi oggetti si vedono sulle tav. XXXI, XXXII e XXXIII.

io chiamo *stellato*, annoverandolo fra gli ornamenti del chiostro di san Paolo.

Fra gli ornamenti del tabernacolo di san Lorenzo fuori delle mura avvi la seguente iscrizione, la quale c' insegna i nomi di altri artisti che nel XII secolo occupavansi del medesimo genere di lavori.

† JOHS. PETRUS. ANGES. ET SASSO FILII PAULI MARMOR. HUJ. OPis. MAGISTRI FUERE.

† ANNO DOMINI M. C. XL. VIII. EGO HUGO HUMILIS ABBAS HOC OPUS FIRI FECI.

(*) La data di questi magnifici travagli trovasi indicata da una iscrizione che esiste ancora nell'interno del chiostro. Ne da essa l' onore ad un cardinale detto Pietro da Capua, come a quello che feceli incominciare e nomina un abate Giovanni per averli terminati. Sembra che questi due personaggi fossero abati del monastero verso la fine del XII secolo e durante il corso di porzione del XIII. Vien ciò provato dal Galletti, dotto religioso dello stesso ordine, in una nota a pag. 44 e 46 della sua opera pubblicata col titolo di

Tav. XXXII. Il medesimo chiostro, pianta ed elevazioni, disegnate più in grande, d'alcune parti delle sue facciate.

Tav. XXXIII. Il medesimo chiostro: dettagli dell'Architrave ricco di musaici: ornamenti scolpiti fra gli archi.

La prima delle sopraindicate tavole presenta gli spaccati pel lungo e pel largo eseguiti sopra una scala più grande, affinchè si possa chiaramente distinguere la specie d'ordine che domina in tutto questo edifizio; non che la variata forma delle colonne, dei pilastri, delle basi e dei capitelli. Il muro interno, come vedrassi, è tagliato nella sua parte inferiore da arcate le quali dividono alcuni grossi pilastri quadrati, che sostengono il peduccio delle vôlte delle gallerie.

I peducci delle arcate della facciata del chiostro sono sostenuti da due colonne binate l'una dietro l'altra.

Le colonne sono collocate sopra un muro d'appoggio ornato in forma di piedistallo.

L'architettura è eccessivamente pesante, e corrisponde a due quinti dell'altezza di tutte le inferiori parti, incominciando dissotto dell'architrave fino al livello del suolo.

Molti membri della cornice non che i capitelli presentano innumerevoli varietà. I modiglioni differiscono fra di loro nella forma e nella posizione. Anche la cimasa varia assaissimo nella forma e negli ornamenti; e la gola ora è dritta ora è rovescia.

La tavola XXXIII, sulla quale i dettagli dell'Architettura sono disegnati sopra una scala maggiore, presenta il mezzo per verificare questa parte delle nostre osservazioni. Troveransi pure i disegni dei musaici che fregiano questo monumento i quali se non ci compensano dei difetti dell'Architettura, sembrano almeno destinati a distrarne l'attenzione.

Questi ornamenti sono incrostati persino sulla facciata del gocciolatojo della cornice, nella parte piana dell'architrave e sull'archivolto.

Capena municipio de' Romani (in oggi *Civitucula* nella Sabina), Roma, 1756, in 4.° La stessa cosa confermommi a voce il medesimo Galletti nel 1783.

Gli abbellimenti sopra indicati non ebbero luogo che sotto i religiosi di Cluny, i quali si stabilirono in questo monastero nel X secolo. A questi succedettero quelli di Monte Cassino, nel XV secolo, ed aumentarono la magnificenza della chiesa e del monastero. Vedi Panvini, *Delle Sette Chiese*, ecc.

Secondo l'opinione del Muratori, ne' suoi Annali sotto l'anno 793, le prime costruzioni oppure i primi restauri di questa casa, dovrebbonsi alle istanze fatte da Carlo Magno al pontefice Leone III, perchè effettuasse la promessa già fattagli riguardo a ciò dal papa Leone I. Collocherei tanto più volontieri quest'oggetto fralle testimonianze delle cure che prendevasi quel principe pello splendore della chiesa e per l'abbellimento della città di Roma, in quanto che vedrassi in ogni parte di questa storia, d'Architettura, Scultura e Pittura, che la basilica ed il monastero di san Paolo mi sominìstrarono monumenti importantissimi e che devesi pure far giustizia ai Francesi dicendo che si occuparono in ogni tempo di questa illustre casa.

Il disegno di questi musaici rassomiglia agli arabeschi della vôlta di una delle principali sale del palazzo arabo detto l' *Alhambra* a Granatà in Ispagna. Sono questi incisi sotto il N.° 4 e si ritrovano anche sulla tavola XLIV. Nella parte inferiore della tavola XXXIII sono incise diverse figure ed alcuni ornamenti bizzarri copiati dai timpani triangolari collocati fra gli archivolti delle arcate, come puossi vedere sulla tavola XXXII, N.° 2. La stravaganza dei soggetti e la rozzezza delle forme di queste piccole sculture ci attestano la durata del cattivo gusto che dominava dopo l' VIII secolo.

Tav. XXXIV. Piante, elevazioni e dettagli della casa di Crescenzio a Roma. XI secolo.

Se ne' tempi da noi fin qui percorsi sembra che l'Architettura obbliasse le regole e le bellezze dell'Arte nella costruzione dei tempj consacrati alla divinità, è ben naturale il credere che dessa non fosse più felice anche quando occupossi delle abitazioni degli uomini: e gli edifizi di simil genere essendo stati meno rispettati delle chiese, non farà sorpresa se io non ne trovai un numero sufficiente da poterne introdurre una serie nella storia di questa età.

Roma conservò una sola casa la quale data da tempi assai lontani, le di cui ruine, che ancora sussistono, possono servire allo scopo che ci siamo prefissi. È questa situata sulla riva del Tevere, dirimpetto all' antico tempio della Fortuna Virile, in oggi santa Maria Egiziaca. Attonito il popolo per la bizzarria della costruzione e per la pesante sua magnificenza ostinossi per lungo tempo a chiamarlo la *Casa di Pilato.*

Le più recenti ricerche fatte per ispiegare un'iscrizione che leggesi su questo edifizio (*) fanno credere che uno dei discendenti del console Crescenzio,

(*) Senza citare tutti i libri e gli scrittori che fecero menzione di questo bizzarro monumento, abbandonandosi a delle congetture, spesse volte assai deboli, io non indicherò che gli ultimi due autori che ne parlarono. Il primo è D. Felice Nerini nel suo libro intitolato: *De Templo et Cœnobio SS. Bonifacii et Alexii historica monumenta:* Romæ, 1752, in 4.°, l' altro è il Padre Tommaso Gabrini, ex generale de' Chierici regolari minori, in una Dissertazione inserita nel tomo 24 dell' Antologia Romana, luglio 1798, Numero 55, 56, 57 e 58, alla quale aggiunse nel 1806 diverse osservazioni critiche intorno alla vita del Gabrini detto *Rienzo*, pubblicata dal Fortifiocca in principio del secolo XVII; e nel 1807, diede in luce un nuovo opuscolo col titolo di *Commento sopra il poemetto:* spirto gentil, *che il Petrarca indrizzò a Cola-di-Renzo.*

Dopo un lavoro assai ingegnoso per adattare questi oggetti storici e letterarj alle circostanze del momento in cui scriveva, non che ad un interesse personale che ingenuamente confessa, dà il succitato autore alcune veramente eccellenti spiegazioni intorno all' oscuro significato ed all' ortografia più che enigmatica della summentovata iscrizione. A questa spiegazione è appoggiata l'opinione che adottai sull' origine di quest' edifizio e sull' uso cui servì in diversi tempi.

Siccome poi quest'iscrizione fu pubblicata varie volte in un modo assai erroneo, così ho creduto bene di qui riprodurla più esattamente che mi è stato possibile senza abbreviazioni e senza nessi.

celebre per la sua audacia non che pel castigo che dovette soffrire nell'anno 998, abbia fatto innalzare una specie di forte sulle ruine di un antico edifizio, ad imitazione delle famiglie potenti e faziose di Roma contemporanee al suddetto console, e che questa sia la vera origine del palazzo di cui parliamo. Io ritrovai in fatto, sopra diversi frammenti vicini alla sua rüina, la luna crescente, arme parlante di questa celebre famiglia.

Essendo stato demolito questo forte venne riedificato dal famoso Nicola Gabrini detto *Cola di Rienzo* in difesa della testa del ponte chiamato Ponte Rotto o di santa Maria, che sussisteva già a quest'epoca col nome di Ponte Senatorio o Palatino. Verisimilmente fissovvi anche la sua abitazione e per ornarlo adoperò una quantità di antichi frammenti i quali produssero un mescuglio molto apprezzato dal lusso bizzarro di que'tempi e degno tutt'al più delle orgogliose pretensioni di questo tribuno e delle contraddizioni in cui veniva strascinato dal suo carattere.

L. C. L. T. N. R. S. O. C. N. S. T.		N. T. S. C. L. P. T. F. G. R, S.
T. R. S. H.	✝ NON FVIT IGNARVS CVIVS DOMVS HEC NICOLAVS	NIC. D.
P. N. T. T.	QVOD NIL MOMENTI SIBI MVNDI GLORIA SENTIT.	D. T.
R. S. H. P,	VERVM QVOD FECIT HANC NON TAM VANA COEGIT.	D. D.
R. T. G.	GLORIA QVAM ROME VETEREM RENOVARE DECOREM.	F. S.
V. B.	✝ IN DOMIBVS PVLCRIS MEMOR ESTOTE SEPVLCRIS.	
	CONFISIQVE TIV NON IBI STARE DIV.	
	MORS VEHITVR PENNIS. NVLLI SVA VITA PERENNIS.	
	MANSIO NOSTRA BREVIS CVRSVS ET IPSE LEVIS.	
	SI FVGIAS VENTVM SI CLAVDAS OSTIA CENTVM.	
	LISGOR MILLE IVBES NON SINE MORTE CVBES.	
	SI MANEAS CASTRIS FERME VICINVS ET ASTRIS.	
	OCIVS INDE SOLET TOLLERE QVOSQVE VOLET.	
	✝ SVRGIT IN ASTRA DOMVS SVBLIMIS CVLMINA CVIVS.	
	PRIMVS DE PRIMIS MAGNVS NICHOLAVS AB IMIS.	
	EREXIT PATRVM DECVS OB RENOVARE SVORVM.	
	STAT PATRIS CRESCENS MATRISQVE THEODORA NOMEN.	
	✝ HOC CVLMEN CLARVM CARO DE PIGNERE GESSIT.	
	DAVIDI TRIBVIT QVI PATER EXHIBVIT.	

Vedi il Nerini ed il Gabrini nelle succitate opere: Piranesi nelle sue *Antichità Romane*, vol. I, non che il Venuti nella *Descrizione Topografica delle antichità di Roma* pubblicarono questa iscrizione più o meno differentemente. Il Padre Gabrini ne ha felicemente fatta la spiegazione.

Lo stile barbaro di questa iscrizione la fa collocare dopo il IX secolo e prima del XIV, che è veramente l'epoca alla quale io credo possa appartenere questo monumento, ben esaminato il carattere di ciò che ancora sussiste. (Nell'iscrizione pubblicata dal D'Agincourt erano incorsi alcuni errori, che noi correggemmo servendoci della nuova edizione del Venuti data in luce nel 1824 a Roma per cura del signor Stefano Piale pittore romano. *Nota del Traduttore.*)

Il genere dell'Architettura della casa di Crescenzio, incisa in dettaglio sulla tavola XXXIV, giustificherà la mia opinione relativamente all'epoca cui deve appartenere; e le indicazioni storiche confermeranno questo giudizio appoggiato particolarmente allo stile.

Gli ornamenti che sopraccaricano la cornice, il fregio e l'architettura sono in parte composti d'antichi frammenti: vedi i Numeri 3 e 9 di questa tavola, e disegnati più in grande sotto i Numeri 13, 14, 15 e 16. Vi sono dei pezzi di buonissimo gusto ed altri invece di stile barbaro del XIII e XIV secolo. I capitelli delle colonne sparse su tutte le facciate di questo edifizio sono composti senza alcuna sorta di principj.

La principale porta d'ingresso, N.° 14, è sormontata da una specie d'architrave in segmento di cerchio e di un sol pezzo di antico marmo ornato di sculture.

Non avvi altro di pregevole in questo edifizio se non l'eccellenza dei materiali e la forte adesione delle parti moderne cogli antichi frammenti. Da un tal metodo di fabbricare risultonne una solidità che avrebbe, per così dire, assicurata al monumento una durata eterna, se la mano degli uomini non avesse distrutto ciò che era stato rispettato dal tempo. Questa solidità ritrovasi, come avremo occasione di avvertire altrove, nella maggior parte delle costruzioni dei secoli della decadenza. Sembra che volesse in certo qual modo compensarci delle gravi perdite sofferte dall'Arte.

L'Architettura nel perdere il bello conservò l'utile.

Io abbandono ad occhi più esercitati sopra tali soggetti, che non sono i miei, la cura di fare le osservazioni che può facilitare la perfetta esecuzione di questa tavola, ed io passerò invece ad esaminare un altro sistema d'Architettura di una assai differente importanza nella storia dell'Arte.

PARTE SECONDA

SISTEMA D'ARCHITETTURA DETTO GOTICO

DAL IX, X, ED XI SECOLO SINO VERSO LA META' DEL SECOLO XV.

Tav. XXXV. Primi indizj dell'Architettura detta gotica in Italia, nella badia di Subiaco presso Roma.

Dall' ignoranza e da un mal assortito mescuglio di forme e di ornamenti d'ogni genere ed in differenti gradi, come testè vedemmo, nacque finalmente una maniera di fabbricare affatto nuova e straordinaria.

La commozione che nell'XI, XII e XIII secolo agitò vivamente i popoli dell'Europa per il ricuperamento della loro libertà, o che portolli nelle regioni orientali, sia per la vera gloria della religione, sia sotto pretesto di venerare la tomba del Messia, questa medesima commozione comunicossi pure allo spirito degli uomini dedicati alla cultura delle lettere ed occupati dell' esercizio delle Belle Arti.

Stanchi gli architetti dell'oscurità nella quale li vedemmo avviluppati, e vergognosi forse pel disordine in cui era caduta l' arte del fabbricare, avidamente abbracciarono, per ciò che concerne le parti principali dell' edifizio, un' invenzione che allettò la loro immaginazione o che alla prima rapì gradevolmente i loro sguardi; se però puossi credere che fu in mezzo alle crociate che essi ne videro per la prima volta le produzioni.

L' introduzione di questo genere d'Architettura ad un' epoca nella quale i veri principj dell'Arte erano totalmente obbliati, ne impedì il ritorno per più di quattro secoli.

Per poter parlare di questa maniera di fabbricare coll' ordine e colla chiarezza che richiede la Storia dell'Arte; è necessario che ben si distinguano tre cose, i suoi caratteri cioè, la sua origine e la sua denominazione.

Prima però di determinare i caratteri di quest'Architettura bisogna che ci occupiamo della denominazione colla quale vien indicata comunemente, e provare che questa denominazione è intieramente appoggiata sul falso, continuando nondimeno a servircene per essere intesi: chiamasi *Architettura Gotica*.

Questa parola adoperossi per molto tempo volendosi con essa qualificare ogni genere di costruzione la quale si allontanasse dai buoni principj dell' Architettura greca o romana, quasi che i Goti, fattisi padroni dell' Italia nel V secolo, fossero gli autori di simile corruzione di gusto. Era un ingannarsi sulle cause: questa opinione in sostanza è oramai distrutta; la denominazione però sopravvisse all' opinione che la fece adottare.

L'illustre Maffei diceva nel 1732: *Nacque tale opinione dalla superbia nostra.* Vedi *Verona illustrata*, tom. III, cap. 4.

Anche Lodovico Muratori era d'avviso che il voler dare il nome di gotico all'Architettura che manca di bellezza nelle proporzioni è una consuetudine appoggiata a nessuna base: *Sono tutte immaginazioni vane*, Dissert. XXIII.

Coincidendo però la decadenza delle Lettere e delle Arti collo stabilimento dei Goti in Italia, e per conseguenza colla conquista che essi ne fecero, puossi perdonare agli abitanti italiani se, quasi per vendicarsi, hanno dato il nome d'una nazione nemica, che gli aveva tanto oppressi, a una maniera di fabbricare contraria alle regole, invece di chiamarla anti-greca o anti-romana.

La stessa osservazione fu fatta sull' uso egualmente mal fondato di chiamar gotici anche i caratteri di scrittura i quali degenerando in diversi tempi, si allontanarono dalla forma della bella scrittura romana. Vedi Maffei, *Verona illustrata*, lib. XI.

Il Vasari, primo storico moderno dell'Arte e degli artisti, trovando stabilita dalla tradizione la denominazione d'*Architettura gotica*, adoperolla senz' altro esame: gli scrittori che vennero dopo fecero tutti lo stesso.

Ma se dopo le cause da me assegnate alla scelta originaria di questa denominazione furono degni di scusa gl'Italiani ed i Francesi che ne fecero uso sia nel V secolo, che nei seguenti fino all' XI, non eravi al contrario motivo alcuno di servirsene da quest'epoca in avanti, perchè di già troppo lontana dal regno dei Goti: così dicasi dei quattro secoli che precedettero il risorgimento dell'Arte non essendovi pure in quel periodo di tempo una ragione per chiamare *gotica* quella maniera di fabbricare, che non solamente allontanasi dalla bell'Architettura antica, ma offre di più in alcuna delle sue parti principali una certa forma tutta nuova e così esclusiva a lei sola, che diventò il segno caratteristico e più usitato per contraddistinguerla.

Lo stesso Vasari la chiama spesso anche col nome d'Architettura *tedesca* (*), sia perchè le forme acute da essa adoperate per le vôlte, ec. sono più convenienti alle contrade settentrionali che a quelle meridionali, sia perchè gli edifizj, che a' suoi tempi consideravansi come i più antichi dell' Italia in questo stile, furono tutti innalzati nell' epoca in cui vi regnavano gli Ottoni ed i Federici.

A Napoli ed in Sicilia chiamasi invece Architettura *francese* o *normanna*, perchè credesi introdotta dai Normanni, o dagli Angioini, oppure durante il loro regno. Il linguaggio, soggetto quanto gli uomini agli avvenimenti politici, adotta spesse volte dei nomi i quali non devono la loro origine che ai tempi ed alle circostanze, in cui fuvvi la necessità di esprimere alcune determinate idee.

(*) È alla fine del cap. III della sua *Introduzione alle Vite de' Pittori*, ec. che il Vasari distingue quest'Architettura coi due nomi di *tedesca* e di *gotica* senz' altro dire sulla cronologia della medesima. Fa egli osservare che chiamansi *tedeschi* gli ornamenti bizzarri di cui dà la descrizione e termina col dire che simil sorta di lavori fu trovata dai Goti, i quali *girarono le vôlte con quarti acuti*.

Quelli che scrissero sullo stesso argomento, dopo il Vasari, tanto in Italia che fuori, senz'essere più chiari nelle loro osservazioni, adottarono o l' una o l' altra di queste origini, o anche ambedue unitamente con tutte le denominazioni che ne derivano.

Da questi scrittori va eccettuato Leon Battista Alberti, genio in tutto superiore al suo secolo. Non commise egli l'errore di servirsi della parola *gotica* per indicare l'Architettura dei tempi di mezzo. Nel suo Trattato *De Re Ædificatoria* ha fatto cenno soltanto dell'arco acuto con questa semplice descrizione cavata dalla natura dell' arco medesimo: *compositus ex duabus comminutis constat, efficitque ea de re in summo angulum arcubus se se mutua junctione intersecantibus*, lib. I, cap. 7, ed altrove aggiunge qualche parola di più a questa descrizione, dicendo: *Habetque sua in chorda duo duarum flexarum se se mutuo secantium linearum centra*, lib. III, cap. 13.

Se questo scrittore ebbe intenzione di alludere in qualche maniera al cattivo genere d'Architettura, sia della prima che della seconda epoca, e che venne dopo di lui chiamato *gotico*, senza che un tal nome convenga ad alcuna di quelle due epoche, in allora ha egli parlato in termini troppo generali. Così anche nel capitolo I del lib. VI, rende conto in un modo assai interessante dei motivi che lo spinsero a scrivere sull'Architettura e dei mezzi di fissarne i veri principj, e compiange l'errore di quelle persone che egli vedeva *per haec tempora novis ineptiarum deliramentis, potius quam probatitissimis laudatissimorum operum rationibus delectari*: talchè vinse egli il mostro senza quasi sembrare di combatterlo.

Di là dei monti, dove non fu mai scritto sull'Architettura se non seguendo gli autori italiani e copiando le loro opinioni, le quali acquistarono in certo modo la forza di legge, si continua a chiamarla, come in Italia, *Architettura gotica* o *Architettura moderna*: locchè mi sembra provare che, con un giudizio assai bizzarro, reputossi questa maniera di fabbricare come un raddrizzamento dell'Architettura antica degenerata: e bene spesso, quando fu esaminata nell' ultimo suo periodo, ricca cioè d' ornamenti a profusione e di un genere affatto leggiero, nuovo e straordinario, venne anche chiamata col nome d'*Architettura araba*.

Quest' incertezza di denominazione obbliga pure noi medesimi a servirci di quella d' *Architettura gotica*.

La varietà di queste denominazioni, prese da quelle dei paesi e dei popoli presso i quali questo genere d'Architettura fu maggiormente in uso, produsse la medesima incertezza circa la sua origine.

Forse io spanderò qualche lume sopra questo punto istorico indicando quali siano i luoghi in cui venne più anticamente adottata la forma particolare che più sopra dissi esserle esclusivamente propria, quella cioè dell'*arco acuto* o a *sesto acuto* e che i Siciliani chiamano *arco impastrato*, facendo allusione alla corda che tiene legati i piedi de' cavalli che pascolano, da loro detta *pastora* (in italiano *pastoja*).

Quest' arco più o meno acuto subentrò dappertutto all' arco circolare o di tutto sesto. Gl' Inglesi lo chiamano *pointed arch*; i Tedeschi *gotischer bogen*, oppure *nach gothischer art*, gli Svedesi *spits boge* ed i Francesi *arc ogive*.

Quanto al carattere particolare di quest'Architettura diremo, che l'uso costante che essa fa dell'arco acuto, forma che le appartiene esclusivamente, la distingue in un modo assoluto da ogni altro genere d'Architettura.

E se alcuno è d' opinione che non le si debba accordare il nome d' *ordine*, stantechè non è diretta da principj fissi ed invariabili, massime parlando degli ornamenti, non potrassi però, dopo le osservazioni fatte più sopra, negarle quello di *sistema*.

Sembra indubitato che anch' essa, come tutte le altre produzioni delle Arti, abbia preso i suoi modelli dalle variate opere della natura.

Nel suo allontanamento, più apparente che reale dalle proporzioni regolari, fecesi ella una regola della *varietà*, e da questo principio

trasse origine una moltitudine di forme le quali furono considerate come altrettante bellezze. Malgrado però le differenti dissonanze che risultano dall'eccessiva differenza de' suoi ornamenti non si può non ravvisare, nelle relazioni delle diverse sue parti, una certa quale combinazione che la rende conseguente con sè medesima, e la riduce perciò ad un vero sistema.

Così non potrassi negare che quest'Architettura presenti indubitate bellezze ne' suoi effetti, abbenchè sia alquanto difettosa per la moltiplicità de' suoi dettagli: parlando poi dell' arte della costruzione propriamente detta, non solo non ha perduto la solidità propria all'antica Architettura; ma anzi aumentolla.

In fine fu dessa adottata generalmente, e predominò per lungo tempo presso tutte le nazioni e servì per ogni sorta di edifizj.

Le dodici tavole seguenti sono destinate alla ricerca dell' origine dell' arco acuto ed alla dimostrazione degli altri caratteri di questa Architettura, per la maggior parte risultanti dalla forma di quest' arco.

Le prime rappresentano tutto quello che ritrovai in Italia di più antico in questo genere di costruzione e tendono a dimostrare in qual maniera fuvvi adoperato da un secolo all' altro. Le restanti tavole offrono i più sontuosi edifizj che vedonsi in altre contrade dell' Europa, nella sua più brillante epoca.

Un quadro generale riuniranne le parti constituenti, affinchè, senza aver bisogno di riandare tutto ciò che fu scritto da altri autori per ben determinarne la forma e lo stile, possa il lettore farsene un' idea esatta e completa ed intendere quello che puossi chiamare suo sistema.

L'ultima tavola finalmente, oltre i primi saggi dell'Architettura antica e dell'Architettura così detta *gotica*, presenterà, a proposito delle differenti forme dell' arco acuto, una quantità di modelli più proprj forse a ricreare l'immaginazione che a persuadere intieramente la ragione; ma che potranno ciò non ostante sparger qualche luce sull' origine e sull'uso di questo arco.

Un simile oggetto sembrommi degno di una particolare attenzione, molto più, che, come già dicemmo più sopra, la forma di quest' arco è il carattere essenziale e distintivo dell' Architettura gotica, non che la sorgente degli errori, delle stravaganze e delle bellezze particolari di cui ella riempì l' Europa per un sì lungo spazio di tempo.

Fu sempre creduto in Italia, che la chiesa fabbricata nella città d'Assisi, sotto l'invocazione di san Francesco, pochi anni dopo la morte di questo Santo succeduta nel 1226, fosse la più antica costruzione in cui venisse adoperato l'arco acuto. Quest'arco vi si vede in fatto, non solamente dissopra delle colonne di ciascun lato della nave; ma ben anche nelle vôlte che s'incrocicchiano diagonalmente alla chiave.

Essendomi occupato della verificazione di questo fatto, scoprii che trovansi alcuni archi del medesimo genere e di una data molto più anteriore nelle fabbriche dei due monasteri dipendenti dalla celebre badía di Subiaco fondata da san Benedetto. Questa badía è lontana quarantacinque miglia in circa da Roma, verso i confini dello stato ecclesiastico e del regno di Napoli, vicino alle sorgenti del Teverone, l'antico *Anio*.

La montagna nella quale ritrovasi la caverna ove ritirossi san Benedetto nella sua gioventù, chiamasi *Thelasus*. La venerazione che le virtù di questo santo personaggio inspirarono ai popoli pella solitudine da lui abitata, fece sì che un tal luogo venisse all'epoca della sua morte considerato come santo. Furonvi successivamente fabbricati oratorj, chiese ed un monastero, e tutte queste costruzioni praticate le une sopra le altre nel seno di una rupe elevatissima e di un rapidissimo pendío, continuarono ad essere chiamate collettivamente col nome di *Sagro Speco*.

Una cronaca manuscritta, conservata nella badía di Subiaco (*), che

(*) Questa cronaca manuscritta conservasi nel monastero sotto il titolo di *Chronicon Sublacense ex vetere renovatum, emendatum et auctum per D. Cherubinum Mirtium, trevirensem, monachum Sublacensem, adjunctis tabulis temporum, annalibus ac duplici indice. Anno Virginei partus* M · DCXXII; in 4.°, di pag. 944, comprese le tavole.

L'autore ci assicura che dovette correggere una quantità di errori fatti dall'anonimo compilatore di una antica cronaca, e riempire altresì molte lacune del medesimo scritto, da lui considerato come una semplice cronologia degli abati di Subiaco. Sembra che questa prima cronaca sia quella pubblicata dal Muratori, nel tomo XXIV, *Rerum Italicarum Scriptores*, col titolo di: *Chronicon Sublacense, sive Catalogus Abbatum, ab anno* 595 *ad annum* 1390, *auctore anonymo*.

Io ho consultato e spogliato, tanto la seconda, che la prima cronaca, coll'ajuto di D. Eugenio Maria Franchi, monaco assai instruito di tutto ciò che ha relazione colla storia di questa casa e che erane il priore quand'io vi fui ne' miei due viaggi. Questa seconda cronaca contiene alcuni fatti assai curiosi, particolarmente in ciò che risguarda il convento; non che molte notizie interessanti per la storia generale dei costumi e delle usanze dell'Europa, per lo spazio di nove in dieci secoli. Trovansi alcune nozioni sul governo civile ed economico degli stabilimenti monastici e sullo studio che facevano i monaci dell'Architettura e delle altre arti.

San Benedetto, patriarca dei monaci d'Occidente, ricco di nascita e discendente da una famiglia che credesi consanguinea con quella degli Aniciani, che diede molti imperatori a Roma, fondò dodici monasteri nei dintorni di Subiaco, dotandoli assai riccamente, ed in ispecie questo, che fa parte del piccolissimo numero di quelli che ancora sussistono.

I possessi di questa badía erano sì estesi e la popolazione diventò tanto considerevole, che trovossi spesse volte in istato di levar truppe contro de' suoi vicini e particolarmente contro gli abitanti di Tivoli.

ho potuto consultare in tempo che io dimorai nella medesima, nel 1782 e nel 1783 (*), c'insegna che tanto il monastero quanto gli altri edifizj innalzati su questa montagna essendo stati devastati e pressochè distrutti in varie occasioni per le incursioni dei Longobardi e dei Saraceni nel VII ed VIII secolo vennero in parte riparati in quel tempo; poscia per

In occasione di una pace conchiusa con quest' ultimi fuvvi un patto che a spese dei vinti sarebbe stato costrutto un ponte sopra un piccolo fiume che divideva i due territorj. Questo ponte vedesi ancora e ricorda la benefica condizione imposta da' monaci guerrieri e vincitori.

La lista degli abati ci presenta, ne' primi secoli, una serie assai numerosa di santi e ne' secoli posteriori ritrovansi molti personaggi i quali si distinsero nell' amministrazione del loro monastero e nel governo dei vassalli e si resero illustri per la magnificenza spiegata nella costruzione e nella decorazione delle chiese e delle abitazioni de' monaci. Fra questi primeggiano, verso la metà e sul finire del secolo XV, gli abati Umberto e Giovanni, sopraccitati. Il primo era francese di nascita. Ambedue restaurarono ed aumentarono considerabilmente, ed abbellirono di pitture le chiese e gli edifizj tutti delle due case di santa Scolastica e del *Sagro Speco*, non che il palazzo dell'abate, la città e la fortezza di Subiaco.

Gl' imperatori, gli Otoni particolarmente, e molti de' pontefici arricchirono sempre più questo monastero colle loro beneficenze e lo resero illustre con frequenti visite, dall' epoca della sua fondazione sino a questi ultimi tempi.

Altri Francesi, oltre il prelodato Umberto, furono innalzati alla dignità di abate nel tempo in cui i pontefici avevano la loro sede in Avignone. L' un d' essi, per nome Ademaro, eletto verso l' anno 1353, fu il disonore della sua nazione. I suoi disordini andarono all' eccesso e la sua crudeltà verso i monaci ed i vassalli fu senza esempio: per il più leggier motivo faceva tagliare la testa agli uni e gettar nel fiume gli altri.

Le due cronache ci narrano che verso la fine dell' XI secolo tre uomini, nominati come francesi, vennero attaccati da una malattia che rendevali difformi e spaventevoli alla vista, per cui chiamavansi *Confusi*: presentatisi questi agli altari di Subiaco vi furono miracolosamente guariti. L' autore del Supplemento al Ducange, alla parola *Confusi*, riferisce le parole del cronista: *Exangues distorti . . . foedis oculis*; ma non ispiega qual fosse questa straordinaria malattia che malgrado alcuni caratteri comuni colla lebbra, sembra però che ne sia differente.

Il regime della badía cambiossi molte volte e sul finire del XV secolo diventò commendatario. Vedi Mabillon nell' *Iter Italicum*, pag. 126. Da quest'epoca sino al principio del secolo XVII questo ricco beneficio fu come una specie di patrimonio per i principi della casa Colonna, che venivano rivestiti della porpora: in seguito passò a quelli della casa Barberini.

A' nostri giorni il pontefice Pio VI, essendo cardinale, ottenne questa badía e conservolla anche dopo l' assunzione al pontificato e ne impiegò le vistose rendite facendo costruire sulle terre del convento, colla sontuosità a lui propria, prima una chiesa poscia una casa destinata all' educazione degli ecclesiastici. Una antica torre, innalzata già per la sicurezza della città, e diventata inutile in seguito, fu cambiata per ordine dello stesso pontefice in una abitazione per l' abate, la quale è assai comoda nelle sue distribuzioni e non è meno gradevole per gli ornamenti d' ogni genere con cui venne abbellita.

È noto che in questo monastero di Subiaco fu fatto uno dei primi sperimenti dell' arte tipografica in Italia, colla data 1465, per mezzo di due Tedeschi, Corrado Sweynheim l' uno ed Arnoldo Pannartz l' altro. L' opera stampata è il trattato di Lattanzio: *De divinis institutionibus adversus gentes*. Questa edizione, che è la prima di Lattanzio, ha la seguente sottoscrizione: *In venerabili monastero sublacensi sub anno Domini* M · CCCC · LXV. Consulterassi su questo argomento l' opera del padre Audiffredi, bibliotecario della Minerva, che porta per titolo: *Catalogus historico-criticus Romanarum editionum Sæculi* XV. Romæ, 1785, in 4.°

Questo luogo sì ragguardevole per fatti relativi alla religione, allo stato politico dell' Italia ne' tempi di mezzo, alle Lettere ed alle Arti meriterebbe senza dubbio d' essere illustrato con una storia particolare: ed io a questo proposito ho adempito ad un dovere, adoperando i monumenti che ne copiai per arricchire i fasti dell'Architettura e della Pittura.

(*) Ne' miei due viaggi in Italia ricevetti dai religiosi di questo monastero le testimonianze di benevolenza che tutti i membri di quest' ordine distinto per tanti dotti e per molte utili produzioni hanno in ogni tempo accordato alle persone che coltivano le scienze e le lettere. Fummi comunicato tutto ciò che desiderai. Avrò occasione di ripetere le medesime espressioni quando parlerò delle mie ricerche fatte nei monasteri di Monte Cassino e della Cava, nel regno di Napoli; siccome devo dire egualmente di quello di san Paolo fuori delle mura di Roma.

cura di Pietro, uno degli antichi abati dello stesso convento, furono intieramente restaurati verso l' anno 847. Dobbiamo allo stesso Pietro il ristabilimento della cappella consacrata da Leone IV papa, in onore di san Silvestro ed oggi dedicata al beato Lorenzo.

Questa cappella vedesi sulla tavola XXXV, figura B, N.° 4. Chiamossi da prima l'oratorio di san Benedetto, per la ragione che detto Santo erasi ritirato negli antri vicini e dei quali io offro pure il disegno sotto il N.° 2. La vôlta ad arco acuto è scolpita nella roccia e fu forse fatta così dalla sua origine. Questa roccia la sostiene da tutte le parti, locchè dicasi anche delle cappelle del lato sinistro dei disegni B e C, numeri 7, 13, 15, 19, ec. Simili costruzioni praticate nella montagna avendo ben poco a temere le alterazioni lasciano luogo a credere che abbiano conservata la primitiva loro forza. La vôlta della cappella del beato Lorenzo vedesi sotto la lettera E, N.° 4, ed F, N.° 4.

Seguendo l'opinione del Muratori, all'anno 1051 de' suoi *Annali d'Italia*, fu nel 1053, che l'abate Umberto, nato in Francia, incominciò a far costruire, sopra questi luoghi santificati, un vero corpo di chiesa, che chiamasi la chiesa inferiore ed interna, la quale trovasi nella pianta alla lettera B, N.° 9, ed il di cui spaccato è sotto lo stesso numero, figura D. Questa chiesa non serve, a propriamente parlare, che di fondamento alla chiesa superiore fatta innalzare dall'abate Giovanni tredici anni dopo, cioè verso l'anno 1066, scavando la rocca (*). La pianta di questa chiesa è alla lettera C, N.° 17, e lo spaccato alla lettera B, sotto lo stesso numero.

L'ingresso è al livello della strada per mezzo della quale vi si giunge venendo dal monastero ed è perfettamente in piano cogli edifizj che formano l'abitazione dei novizj, che per ordine dello stesso abate furono innalzati sopra immense sostruzioni. Questo ingresso è sotto il N.° 16, lettera C.

La veduta prospettica dell'insieme di questo monastero, lettera A, dà un'idea della sua situazione e spiega il pensiero di quegli scrittori i quali dicono che è attaccato ai fianchi di un'altissima rupe, *rupis lateri*, ed ai piedi di monti ancor più alti, come un nido di rondini sopra un precipizio (**).

(*) *Saxa, rupesque, ferro, flammaque diffundere. Chronic.* cap. 14.

(**) Due illustri monaci dell' ordine di san Benedetto, i quali viaggiando in Italia non tralasciarono di visitare il ritiro del loro fondatore, ne parlano nella seguente maniera. Il Montfaucon (*Diarium Italicum*, pag. 338) dice: *Rupi imminet Sacellum, septumque lapideum:* il Mabillon (*Iter Italicum*, p. 127) soggiugne relativamente alle costruzioni fatte sulla rupe: *Spatium quod in eo loco negaverat natura, ars et industria hominum dedit.*

Questa situazione del monastero, la violenza dei venti, l'abbondanza delle nevi, cui trovasi esposto, non che la molticiplità degli edifizj innalzati successivamente gli uni sopra gli altri, fecero sì che l'Arte, per la solidità dell'insieme, dovette prevalersi di tutte le risorse, che la natura dei materiali e le forme delle costruzioni potevanle somministrare. Fu in questo senso che adoperossi l'arco acuto come il più atto alla resistenza (*).

Osservando gli spaccati scopresi quest'arco frammischiato ognora con quello a tutto sesto, tanto nelle cappelle di san Gregorio e del beato Lorenzo (fig. E ed F, N.° 4 e 13), quanto nella chiesa superiore (fig. E, N.° 17); non che in tutte le sostruzioni e ne' barbacani che sostengono quegli edifizj esteriormente.

L'esito corrispose all'intelligenza de'costruttori ed all'eccellenza dei mezzi, non trovandosi mai fatta menzione di notabile deteriorazione o guasto sofferto dal monastero, nè per l'effetto del tempo, nè per l'azione dei terremoti, nê per qualsivoglia altro accidente all'epoca delle prime costruzioni nell'VIII e IX secolo.

Le fabbriche dell'altro monastero dipendente come questo dalla badia di Subiaco vantano presso a poco la medesima antichità e sono esse pure conservatissime. Questo monastero fu primieramente dedicato da san Benedetto ai santi Cosma e Damiano, poscia da sant' Onorato a san Benedetto medesimo ed a santa Scolastica sua sorella, e finalmente dal pontefice Benedetto VII a santa Scolastica sola, in occasione che questo papa fece la consacrazione della chiesa restaurata nel 981; come c'insegna un'iscrizione la quale trovasi pubblicata, con tutti gli ornamenti di cui è fregiata, sulla tavola XXVI della *Scultura*.

Gli antichi avanzi della chiesa di santa Scolastica e quelli dell' antico dormitorio situato sopra il più antico chiostro, non che la porta dello stesso dormitorio, resti delle prime costruzioni che ancora si riconoscono in mezzo ai cambiamenti fatti in diversi tempi alle fabbriche del monastero, portano l'impronta di un medesimo stile e presentano l'arco a terzo acuto, come puossi vedere sulla già citata tavola.

La figura H dà l'antica e nuova pianta della chiesa di santa Scolastica. La prima, di tinta alquanto più forte sull'incisione, mostra lo stato

(*) *Curvetur arcus, ut forbior*, così nella già citata cronaca.

primitivo della chiesa nella sua irregolarità. Le grosse sue mura datano dal X secolo. Venne incisa alquanto più leggiermente la pianta della chiesa innalzata recentemente nel loro recinto sotto il pontificato di Pio VI. Fu sotto i cinque grandi archi acuti che sostengono ancora il tetto, che venne costrutta la novella vôlta a tutto sesto di cui vedesi una completa dimostrazione sotto le figure I, K ed L.

Le figure M ed N offrono la pianta e lo spaccato dell'antico chiostro e dell'antico dormitorio di questo monastero, e la figura O offre, in una maggior dimensione, parte dello stesso chiostro incominciato nel 1052, dove ritrovasi usato l'arco acuto. La solida costruzione di questo edifizio potè resistere a tutti gli accidenti, che dopo l'XI secolo ruinarono più volte il rimanente del chiostro di cui fa parte.

La figura P rappresenta in grande la porta di questo edifizio. Alla forma dell'arco acuto riunisce ella un certo ornamento che la fa terminare in un modo assai usitato nelle costruzioni arabe e saracene (*).

Ecco adunque, se un esame attento fatto da me replicatamente sul luogo, e se le ricerche esatte nelle cronache della badía di Subiaco, ove le date trovansi tutte registrate, non m'ingannarono nè sulle epoche di questo monumento nè sulle forme sue primitive, ecco, io dico, l'uso dell'arco acuto più antico di due o tre secoli che non fu finora creduto. Noi vediamo quest'arco adoperato in Italia per questo monastero forse nel VII o nell'VIII secolo e certamente nel IX, X ed XI, in tempi cioè in cui, essendo i principj della bell'Architettura intieramente dimenticati, non curavasi che quella parte dell'Arte la quale è relativa alla solidità ed alla sicurezza degli edifizj, avuto riguardo alla loro situazione ed alle circostanze del clima, e sono precisamente circostanze di simile natura che diedero motivo alle forme delle costruzioni di Subiaco, e particolarmente a quelle del Sagro Speco.

(*) I Saraceni hanno fabbricato ed abitarono un piccolo borgo, situato in cima d'una montagna, poco di là del Vico-Varo, alla destra della strada che conduce a Subiaco. Il Volpi nel suo *Vetus Latium*, tom. X, pag. 4 e 576, dice che erano *in eo congregatis*, senza fare indicazione alcuna dell'epoca di questo stabilimento. Sembrami che se ne possano fissare due. La prima epoca è nell'828. La cronaca di Subiaco c'insegna, cap. IX, che nel decorso di quest'anno un'orda di Saraceni devastò i dintorni tutti della badía e ruinò una porzione degli edifizj del monastero. Una tal orda può benissimo aver ivi abbandonato uomini ammalati o spossati dai viaggi, i quali si saranno stabiliti su questa montagna. La seconda epoca fu nell'848: Leone IV pontefice avendo in quest'anno fatto ad Ostia un gran numero di prigionieri saraceni impiegolli alla riedificazione d'una parte delle mura della città di Roma. Questo papa avrà dato a que' prigionieri la suindicata montagna per loro abitazione, coll'obbligo di lavorarla. I loro discendenti avranno continuato il mestiere del muratore, esercitato dai loro padri a Roma, ed è probabile che abbiano essi fabbricata la porta di cui si tratta, nella quale l'arco acuto termina alla maniera usata presso gli Arabi.

T. XXXVI. Riunione di diversi edifizj che mostrano lo stile della Architettura gotica, dalla sua origine nel IX secolo sino al secolo XIII.

I motivi di sicurezza e di solidità sopraccennati non sussistevano per tutte le costruzioni e per tutti i luoghi in cui fu introdotto il genere di Architettura che noi chiamiamo gotica: lo spirito d'imitazione fu quello che contribuì a farlo generalmente ricevere.

Per dare un'idea de' suoi progressi e delle sue variazioni ho riunito sulla tavola XXXVI molti monumenti d'epoche differenti. In questo discorso troveransi le spiegazioni relative ai principali di questi monumenti: basteranno per gli altri le annotazioni fatte alla Descrizione delle tavole.

Lo spaccato della cappella del beato Lorenzo già pubblicato sulla tavola XXXV, fig. E ed F, N.° 4, vien qui riprodotto al N.° 16, per richiamare alla memoria ciò che fu già detto intorno all' antichità della sua vôlta a sesto acuto e circa la sua importanza nella storia dell'Arte.

Noi avremmo potuto trovare qualche altro esempio dell'arco acuto in Italia, anche in epoche più lontane da quella, cui appartiene questa cappella: ma non fu che nel XII secolo che l'uso di quest'arco si rese assai comune. Adoperossi nella chiesa di Chiaravalle, badía dei Cisterciensi, situata tra Ancona e Sinigalia e fabbricata nel 1172, come rilevasi da una iscrizione scolpita sopra una pietra: vedesi però che ne fu fatto uso con quella timidezza che è sempre compagna delle invenzioni novelle, molto più quando particolari motivi non ispingono ad abbandonare totalmente le pratiche antiche ed accreditate.

Nelle arti i grandi cambiamenti non si fanno bruscamente: così per lungo spazio di tempo l'usurpazione dell'arco acuto accontentossi di occucupare le piazze che l'arco a tutto sesto lasciava vuote nella restaurazione o nell'ingrandimento delle antiche costruzioni.

La cattedrale di San-Leo, piccola città del ducato di Urbino, offre un esempio rimarchevole di questa sostituzione dell'arco acuto invece dell'arco a tutto sesto (*). Questa chiesa venne restaurata nel 1173, come ci attesta

(*) Sono già alcuni anni che ritrovai alla fine di un'opera che tratta della giurisdizione di due vescovi, una lettera scritta dal sig. Giovanni Andrea Lazzarini, canonico di Pesaro, al conte Annibale Olivieri, la quale contiene una minuta ed assai ben stesa descrizione dell'Architettura adoperata in differenti età nella costruzione e nella restaurazione della chiesa cattedrale di San-Leo, piccola città nel ducato d'Urbino. Preoccupato favorevolmeute intorno al merito di quest' opera andai, passando per Pesaro, a far visita a questo dotto ecclesiastico, ricco di cognizioni storiche, teoriche ed anche pratiche sull'Architettura e sulla Pittura. Ebbe egli la bontà d' indirizzarmi a suo nipote, M. Marini, distintamente collocato nella prelatura romana, ed è col di lui mezzo che io ho potuto ottenere dall' architetto Bicciagli i disegni della sopraindicata chiesa: i quali disegni erano altresì stati rettificati dal sig. Marini, giovane uffiziale che era in allora di guarnigione

un' iscrizione che leggesi nell' interno. Gli archi della nave, la quale è la parte restaurata, sono acuti; mentre quelli del coro, che è della prima costruzione, sono a tutto sesto. Vedasi lo spaccato inciso sotto il N.° 20.

Comprenderassi facilmente che la durata della costruzione degli edifizj, la quale spesse volte fece sì che venissero terminati molto tempo dopo l'incominciamento dei primi lavori, non che altre somiglianti circostanze, moltiplicarono le occasioni di riunire ambedue le sopraindicate specie di archi. Un simile mescuglio ebbe luogo particolarmente nell' epoca dell' introduzione ed in quella della cessazione dell' arco acuto. La tavola XLII ne somministra differenti prove.

Per ciò che spetta alle fabbriche particolari, alle case di abitazione ed ai loro restauri, sembra che l' arco acuto incominciasse ad essere messo in uso nel XII secolo. La casa in Assisi, dove nacque san Francesco nel 1182 (che la devozione di uno dei re di Spagna fece in seguito rinchiudere in una gran chiesa, N.° 30) offre nel suo interno, rappresentato in grande sotto il N.° 32, una parte coperta da un arco acuto inseritto in un arco circolare.

Anche la casa in cui morì questo santo nel 1226 (*), offre un altro esempio di questa associazione; la sua pianta, gli spaccati e le elevazioni vedonsi sotto i numeri 26, 27, 28 e 29. Questa casa, col nome di *Portiuncula*, diventò una delle cappelle della chiesa della Madonna degli Angioli, fabbricata dal Vignola ai piedi della collina sulla quale avvi la città d'Assisi.

al forte San-Leo, all' occasione che questi scrisse intorno ai medesimi una lettera all' architetto Valadier.

Il sig. Lazzarini pubblicò nel 1783 un catalogo delle pitture della città di Pesaro, con dotte osservazioni sopra ciascun quadro, e con una dissertazione sulla invenzione della Pittura.

Nel 1804 venne pubblicato in Firenze il di lui elogio, unita al quale trovasi una nota di tutte le sue opere, particolarmente di quelle scritte intorno alla Pittura. Morì egli nel 1801 in età di anni 91. A Pesaro fu intrapresa la stampa di tutte le succennate opere ed il primo Volume in 8.° venne pubblicato nel 1806.

(*) La storia ha spesse volte occasione di rammentare dei monumenti che sembrano invitare a riunire certi fatti tra di loro disparatissimi.

Il rispetto che ispirarono le virtù e le istituzioni filosofiche di Pitagora, fecero sì che la casa da lui abitata diventasse un tempio dopo la sua morte: egualmente il rispetto che destarono le istituzioni monastiche e la santità di san Francesco, cambiò in cappelle la casa ove nacque e quella ove morì.

Pausania nel lib. VIII, cap. 10, ci racconta che Adriano aveva fatto rinchiudere in un tempio di Nettuno un altro tempio più antico, consacrato alla medesima divinità, colla proibizione di entrare in quest' ultimo; e che un giovane essendovi contro il divieto penetrato diventò cieco. Anche ad Assisi credesi che il corpo di san Francesco sia stato deposto in una chiesa sotterranea, specie di *Confessione*, situata sotto la chiesa del monastero e la quale, giusta la descrizione del Vasari, formerebbe un terzo piano: raccontasi quindi che avendo un pontefice tentato di discendervi per assicurarsi della verità del fatto, perdette la vista.

Finalmente, come se tutto ciò che serve alla venerazione degli ordini mendicanti istituiti da questo celebre patriarca fosse destinato ad illustrare l'invenzione del nuovo sistema d'Architettura, anche la chiesa d'Assisi, incominciata nel XIII secolo, poco tempo dopo la morte del santo, o per lo meno all' epoca della di lui canonizzazione nel 1228, e terminata nel 1230 e consacrata nel 1253 in di lui onore, sotto l' invocazione della Madonna, questa chiesa, io dico, è intieramente costrutta giusta il medesimo sistema: il lavoro è accuratissimo e l'esecuzione è ricercatissima in tutte le sue parti.

La semplice inspezione della pianta, dello spaccato e dei dettagli, incisi sotto i numeri 39 a 46, ne somministrerà la prova, e la convinzione diventerà anche maggiore paragonando queste incisioni con quelle della tavola seguente, sulla quale alcuni degli oggetti medesimi sono rappresentati assai più in grande.

La situazione di quest' edifizio sul pendío d' una montagna facilitò la costruzione di due chiese, l' una sopra l' altra, non che di una terza nella quale non si entra più e che sembra abbia rimpiazzato i sotterranei, chiamati *Confessioni* nelle chiese dei primi secoli del cristianesimo.

T. XXXVII. Piante, spaccati e dettagli delle chiese inferiori e superiori di san Francesco, ad Assisi.

Il N.° 3 della tavola XXXVII, ove vedesi lo spaccato delle due chiese, superiore ed inferiore, mostra la forma acuta degli archi, non che quella delle colonne o piuttosto dei pilastri intorno ai quali piccole colonne sono riunite come in fascio.

Nella chiesa inferiore distinguonsi le colonne, ossiano i forti pilastri appoggiati al muro, i quali sostengono i cinque archi acuti, su cui posa la vôlta che forma il suolo della chiesa superiore. Sopra questi pilastri sono piantati e s' innalzano, nella chiesa superiore, i cinque pilastri ricoperti, come già dicemmo, da piccole colonne, riunite a modo di fascio, i di cui dettagli potransi vedere sotto i numeri 4 e 5. Giungono questi sino alle imposte degli archi, ed il loro principal rilievo o cordone continuando al di sopra, rasente il muro e la gran vôlta della nave, va ad unirsi alla sommità col rilievo o cordone del pilastro collocato dirimpetto.

Dietro questi pilastri, all' altezza delle imposte, apresi una galleria di circa tre piedi di larghezza, N.° 3, la quale fa il giro della chiesa. Questa galleria è ornata da un peristilio formato da colonnette, sormontate da piccoli archi lavorati in figura di trifoglio.

Questa chiesa superiore, come vedesi sulla pianta, N.° 2, forma un vaso d' una considerabile estensione. La sua larghezza non è proporzionata alla lunghezza, e non presenta che una sola nave in forma di T, ossia di croce latina. La sua altezza è assai rimarchevole.

Nell' insieme della costruzione di questo grande edifizio si distingue ciò che la nuova maniera di fabbricare conservava di solidità, allontanandosi dalle belle forme antiche.

Lo stile di questa chiesa, qualunque ne sia stato l' architetto, intorno a che non sono d' accordo gli scrittori (*), diventò una specie di modello per le chiese dei conventi dell' ordine di san Francesco. Lo zelo dei discepoli di questo santo patriarca, di già numerosissimi in Italia, anche in

(*) Il Vasari nella vita di Arnolfo di Lapo dice, che il padre di questo architetto, chiamato Lapo per abbreviazione invece di Jacopo, ed architetto ei medesimo e tedesco di origine, diede il disegno della chiesa d'Assisi. Questa notizia unita all' idea che quell' architetto venisse condotto in Italia dall' imperatore Federico II, appoggia l' opinione di coloro, i quali sono d' avviso che l' uso dell' arco acuto s' introducesse prima in Germania, ove l' intemperie dell' aria lo rende necessario e poscia dalla Germania fosse portato in Italia: e che di là derivasse il nome di *tedesca* o *gotica* dato a quell' Architettura che per la prima adoperollo.

Ma l' autore delle *Lettere Sanesi sopra le Belle Arti*, accusa il Vasari, delle di cui opere pubblicò una nuova edizione nel 1791, accusa, dico, il Vasari di errore e confusione intorno al nome ed alle persone d'Arnolfo e di Lapo. Egli crede che siano ambedue allievi di Nicola Pisano ed è persuaso che fu quest' ultimo il quale fabbricò la chiesa d'Assisi, essendo architetto assai più rinomato a quel tempo in Italia che non Arnolfo di Lapo (vol. II, pag. 85). Questa opinione tende ad attribuire ad un artista italiano l' uso dell'arco acuto in una delle più antiche occasioni in Italia; queste considerazioni però sfuggirono all' autore delle *Lettere Sanesi*

Lo storico particolare del monastero e della chiesa d'Assisi c' insegna che il primo architetto venne nei suoi lavori ajutato da un giovane religioso chiamato Filippo di Campello e che a costui devesi l' allargamento della chiesa inferiore, nel luogo de' contrafforti o sproni che sostengono al di fuori tutto l' edifizio.

Questo secondo architetto vi aggiunse una serie di di cappelle che producono una nave da ciascun lato di quella di mezzo, e contribuì in tal maniera a dare all' insieme quel carattere, che, giusta il succitato storico, ispira un sentimento di rispetto ed un certo orrore religioso: *Horrorem.... et inexplicabilem excitat pietatem.*

Il famoso frate Elia, successore di S. Francesco nel generalato del suo Ordine, prodigò tutte le sue cure nella costruzione e nell' abbellimento delle chiese e del convento. La vôlta della chiesa superiore fu intieramente dipinta d' un bell' azzurro cosparso qua e là di stelle d' oro: questa pittura è ancora ai nostri giorni di una maravigliosa freschezza.

Le mure interne sono presso che tutte coperte di pitture istoriche: le finestre sono adorne di vetri colorati. Così vedonvisi anche alcuni musaici.

Le sedie del coro sono abbellite per mezzo d' intarsiature in legno rappresentanti fatti storici non che diversi ritratti di monaci che sono di una singolare verità, pieni di vita e di espressione. Il disegno è di una mirabile semplicità; i panni sono assai belli e l' effetto è giustissimo. I contorni sono fatti con linee di legno nero; le carni sono di legno rossiccio e gli abiti di un legno di color bruno. Credesi che questo lavoro sia del Sansovino e fatto nell' anno 1501.

La costruzione del campanile appare di una grande solidità.

Il monastero è vastissimo ed il refettorio, s' io non m' inganno, può contenere più di quattrocento persone. Il tutto insomma fu eseguito con una intelligenza perfetta.

Trovansi dei curiosi dettagli circa tutto ciò che appartiene a questi edifizj in un piccolo libro intitolato: *Collis Paradisi amœnitas, seu S. Conventus Assisiensis historiæ libri duo: opus posthumum P. Magistri Francisci-Mariæ-Angeli Montefalisco*: 1704.

La collina su cui è fabbricato il monastero chiamavasi prima della di lui fondazione *Collis inferni*, perchè vi si giustiziavano i condannati alla pena di morte.

tempo della di lui vita, contribuì moltissimo a propagare in questo paese una siffatta maniera di fabbricare, di già conosciuta generalmente in allora sotto la denominazione di *Architettura gotica* e di cui, come già dissi più sopra, credevasi che questo monumento fosse il primo esempio.

Passiamo ora ad esaminare alcuni monumenti interessanti, che fui costretto di trascurare per non interrompere l'ordine cronologico delle mie dimostrazioni.

I primi trovansi sulla tavola XXXVI. Il N.° 2 fa vedere l'arco acuto adoperato in una parte dei portici che circondano la gran piazza della città di Rimini. Un'iscrizione sopra questi portici fissa l'epoca della loro costruzione nell'anno 1204.

Prima della fine del secolo XIII incontrasi quest'arco introdotto anche nei lavori eseguiti per ordine sovrano. Il pontefice Urbano IV, che regnò dal 1262 al 1265, abitò per qualche tempo nella città di Montefiascone, distante sessanta miglia circa da Roma. Durante questo suo soggiorno una chiesa, sotto il titolo di san Flaviano (situata vicino alle porte di detta città e la di cui fondazione rimonta sino al principio dell'XI secolo, giusta un'iscrizione latina in versi leonini scolpita sulla facciata), abbisognando di alcune riparazioni, vennero queste eseguite secondo il nuovo sistema. Gli archi acuti furono frammischiati con quelli a tutto sesto. L'associazione di queste due specie di archi scorgesi chiaramente sullo spaccato N.° 14 della tavola XXXVI e sarà anche più evidente sulla tavola XXXVIII, ove il medesimo edifizio vi è rappresentato intiero sopra una scala più grande.

T. XXXVIII. Pianta, speccato e facciata della chiesa di san Flaviano, presso Montefiascone. XII e XIII secolo.

La situazione di questo edifizio, posto sul pendío di un terreno elevatissimo, permise l'apertura di due ingressi, collocati alle due opposte estremità: una d'esse, a livello del piccolo monte sulla grande strada di Roma, dà accesso alla chiesa superiore; giù nella valle l'altra serve per entrare nella chiesa inferiore. I dettagli di questa singolar disposizione distinguonsi chiaramente osservando lo spaccato e la pianta ai N.[i] 1 e 2 della presente tavola.

Sotto il N.° 3 vedesi l'elevazione della facciata situata dalla parte della valle. Questa facciata ha superiormente una galleria o loggia aperta, dalla quale Urbano IV dava la benedizione al popolo, durante il suo soggiorno a Montefiascone.

Urbano IV era francese, e forse apparteneva alla medesima nazione anche l'architetto che egli aveva al suo servigio: non è quindi fuori di

luogo il credere che quell' architetto abbia veduto nella sua patria gli esempi dello stile da lui adottato: stile di cui aveva fors' anche di già fatto uso: e per ciò non seppe schivare i difetti che accompagnavano questa maniera di fabbricare dal suo nascere. Le colonne di una proporzione assai pesante non sono fra di loro eguali essendovene persino di scanalate a spirale: così pure alcuni de' capitelli rassomigliano ad un cesto di vimini ed altri sono sopraccaricati d' insignificanti fogliami e di barbare figure.

Notisi però che avanti quest' epoca e sul finire del XII secolo lo stesso genere di Architettura usavasi in Sicilia: ma con forme meno irregolari, come puossi vedere nella cattedrale fatta costruire da Guglielmo II il Buono a Morreale vicino a Palermo: aggiungasi di più che gli abitanti della Sicilia, anticamente distinti per l'eccellenza del loro gusto in Architettura, conservarono la loro superiorità anche in mezzo alla corruzione che difformava i monumenti del medio evo.

La tav. XXXVI presentò sotto i N.[i] 33 a 38 l'insieme e le parti principali della chiesa di Morreale. La pianta è assai regolare: ricchi ornamenti, come colonne di granito e di porfido, furono levati da antichi monumenti per abbellirla. L'edifizio è sostenuto in tutta la sua estensione da archi a sesto acuto (1).

(*) Trovasi la storia della chiesa di Morreale, con una descrizione minutissima di questo monumento, accompagnata da molte incisioni nell' opera intitolata: *Descrizione del real tempio e monastero di santa Maria Nuova di Morreale, in Palermo*, 1702, in fol.

L' autore, tutto intento (pag. 46) a ricercare quali possano essere stati gli architetti di questo edifizio, se piuttosto Greci moderni, che Italiani, non trova mezzo per determinarsi nella scelta; che anzi vi aggiunge una difficoltà dicendo (pag. 69) che gli archi sono tutti *in forma di greco-acuto*, senza spiegare in alcuna maniera che intenda egli per queste ultime due parole, le quali se non m' inganno, sono qui insieme unite per la prima volta. E per verità non avvi alcun esempio di questo genere di costruzione nell' antica architettura greca; nè io so che ve ne sia anche nell' architettura greca de' tempi di mezzo in Oriente.

Che che ne sia però, questo monumento presenta degli oggetti degni della più grande attenzione tanto intorno alla Storia dell'Architettura del XII secolo, che sulle altre arti del disegno; nè io credo di poterli meglio indicare che riportando ciò che scrisse a tal proposito il sig. Denon nel suo Viaggio: « Questi, come egli dice, sono monumenti preziosi della ricchezza e della « magnificenza del re Guglielmo il Buono, che feceli « innalzare nel 1177.

« L' architettura interna che partecipa del gusto delle « fabbriche de' Saraceni e dell'Architettura greca dei « bassi tempi, ha in questo tempio un aspetto assai mae- « stoso ed imponente. Tutto ivi è grande e severo, per- « fino la maniera con cui viene illuminato. Gli orna- « menti, quantunque ricchi, non generano confusione. « Le mura e le curvature delle vôlte sono intieramente « coperte di musaici rappresentanti diversi soggetti del- « l'antico e nuovo Testamento. Anche il pavimento, fatto « a musaico di un altro genere ed a compartimenti, è di « buonissimo gusto. Il muro delle navate laterali era « tutto coperto di marmi e di musaici: questa parte della « chiesa ha sofferto moltissimo, ed è presso che distrutta: « egualmente dicasi del peristilio, che era del mede- « simo gusto e che sarà d' uopo rifarlo nuovamente.

« Alla destra del coro trovansi le tombe di Gugliel- « mo il Cattivo e di Guglielmo il Buono, ambedue « del secolo XII, ma di una assai differente bellezza. « La tomba di Guglielmo il Cattivo è intieramente del « medesimo stile e della stessa maniera di quelle degli « imperatori Enrico VI, Federico II, ecc. che vedonsi « nella chiesa di Palermo. »

Un viaggiatore inglese che scrisse quasi contemporaneamente parla in un modo ben diverso di questi monumenti, per la ragione che egli non osservolli sotto i medesimi rapporti storici.

Fu probabilmente questa chiesa, fabbricata per ordine di un principe francese d'origine normanna, che in queste contrade fece dare il nome di Architettura *francese* o *normanna* ad una simile maniera di fabbricare; sebbene altre circostanze, che noi vedremo in seguito, avessero potuto far adottare un'altra denominazione, provando cioè che alcuni oggetti furono imitati o copiati dagli edifizj arabi.

Comunque sia però, è indubitato che questo monumento è nel numero di quelli che pei primi posero fine alla pesante e grossolana maniera fin'allora usata da un tal genere di Architettura e la quale maniera forma il carattere distintivo della sua *prima età*.

L'Italia adottò un siffatto miglioramento che contraddistingue la *seconda età*. Essa vi associò persino alcune delle antiche forme e risultonne quindi un mescuglio ossia una specie di ritorno al ben fare che si osserva in molti grandi e celebri edifizj vicini all'epoca di cui parliamo, come sarebbero le cattedrali di Siena e di Orvieto.

Ma fu fuori d'Italia, di là dei monti, che l'Architettura in allora, ed anche più impropriamente dopo quest'epoca, chiamata *Architettura gotica*, andò in voga ed adottò uno stile ed adoperò dei mezzi di esecuzione veramente meravigliosi; è perciò fuori d'Italia che io scelsi i monumenti atti a provare i di lei progressi. Il primo cui credetti di dare la preferenza è lo stesso scelto da Giovanni Francesco Blondel alloraquando volle dare una idea della singolare abilità degli artisti che servivansi di un simil genere di costruzione: un tal monumento è la chiesa della Madonna (*Notre-Dame*) di Dijon fabbricata sotto il regno di san Luigi verso la metà del XIII secolo.

Sotto i numeri 1 a 13 della tavola XXXVI ho pubblicato la pianta, non che i numerosi dettagli di questa chiesa. Ciò non ostante potrassi consultare la descrizione ragionata che pubbliconne il Blondel nella sua opera intilolata *Cours d'Architecture ou Traité de la décoration, distribution et construction des bâtimens*; Paris, 1771, 1777; vol. 6 in 8.° Da quest'opera potrà il lettore ricavare maggior frutto che non dalle mie osservazioni: io invece accontenterommi, coll'ajuto delle figure che vi copiai e che qui riproduco, di richiamare alla memoria quello che mi sembrò essere di maggiore importanza.

Il piano terreno, N.° 1, è munito di tutti gli appoggi atti a dare alla parte superiore una perfetta solidità. Osservando gli spaccati, l'uno,

N.° 4, preso sulla lunghezza dei bracci della crociera, e l'altro, N.° 10, preso di fianco della facciata d'ingresso, vedesi l'effetto prodotto da una grande quantità di archi acuti di differenti proporzioni, assai moltiplicati, ma senza confusione. I quattro archi maggiori occupano nel centro della crociera il luogo che diventò poscia quello della cupola. Gli altri, unitamente ai pilastri circondati per metà da piccole colonne, sostengono nel rimanente della nave di mezzo le vôlte delle navate laterali.

Le suddette piccole colonne sostengono, tutt' al lungo della navata e nel fondo, piccoli archi acuti, sopra de' quali gira un galleria che produce un utile abbellimento dintorno alla chiesa.

Le vôlte delle tre navate sono di un'altezza prodigiosa: ed è forse da questa sorprendente parte delle proporzioni delle chiese gotiche che nasce il sentimento di rispetto che fanno esse provare.

Meritano pure una particolare osservazione i mezzi adoperati per la solidità della costruzione, specialmente nella forma dei contrafforti anch'essi leggerissimi ed i quali sono collocati fuori delle mura laterali, e fanno le veci di pilastri di rinforzo.

Egualmente rimarchevole è la forma del campanile, non che tutto ciò che appartiene alla sua costruzione. Questo campanile è uno dei primi di tal genere che sia stato fabbricato, tanto in Francia che in Inghilterra. La sua altezza, al di sopra delle vôlte della navata, è considerabilissima, e ben a ragione fa meraviglia il vedere che i quattro pilastri, collocati ove si uniscono i bracci della crociera, che alla base sono di soli sei piedi quadrati, e che di più sono tagliati nella loro parte superiore, contenendo ciascun d'essi una scala, fa meraviglia, dico, il vedere che bastano a sostenere un sì enorme peso. Il medesimo campanile è anche rimarchevole a motivo dei tre differenti piani che lo dividono e che ho indicati sotto il N.° 9 con tinte differenti. I due piani delle gallerie che lo adornano internamente, la non molta grossezza dei muri che ne compongono il giro, il vuoto di venti finestre, tra grandi e piccole, dalle quali è traforato, non che l'altezza della piramide con cui termina, non arrecano alcun detrimento alla solidità dell' appiombo.

Finalmente tutto ci dimostra che il costruttore di questo edifizio ha voluto sciogliere il problema di riunire una perfetta solidità con una straordinaria arditezza, ed una elevazione inquietante all'occhio con una leggerezza

piena di grazia che lo distrae e lo ricrea. La pretensione di produrre questa duplice sorpresa entrò in capo a tutti gli architetti che innalzarono a quest' epoca grandi monumenti e particolarmente l' ebbero di mira quelli che si resero illustri nella *seconda età* dell'Architettura detta *gotica*. Ciò è quanto vedrassi provato colle tavole seguenti.

Un tal genere di perfezionamento diventò generale nei paesi oltramontani sul cominciare del XIII secolo: ed è in questi paesi che io sceglierò i miei esempi.

T. XXXIX. Pianta, spaccato sulla lunghezza e parti in grande della chiesa di *Notre-Dame*, cattedrale di Parigi. XII e XIII secolo.

Gli autori delle storie delle province e delle città della Francia non hanno trascurato nulla di ciò ch' esse contenevano d' interessante in materia di produzioni dell'Architettura. Il Felibien, nella sua raccolta istorica intorno alla vita ed alle opere degli architetti più celebri ha pure pubblicato i nomi della maggior parte degli architetti francesi che acquistaronsi qualche riputazione verso il regno di san Luigi.

Questo re ne condusse molti seco lui in Oriente, e servivano l'armata in qualità d' ingegneri. Gli edifizj più belli dell' antichità non produssero sullo spirito di questi artisti il medesimo effetto come sull' immaginazione di quelli che le repubbliche di Pisa e Venezia, e più tardi l'Italia tutta, associarono similmente alle loro spedizioni militari nelle stesse contrade: il risultamento quindi non fu del pari per l'incremento dell' Arte. Al loro ritorno in Francia, in tutto il tempo che regnò san Luigi, furono quelli architetti occupati nell'innalzamento di molti edifizj religiosi, i quali eccitarono la più grande maraviglia ed ottennero i maggiori elogi. Fu collo stile leggiero di cui parliamo, ch' essi produssero una sì viva sensazione.

Le cattedrali d'Amiens, di Beauvais, di Chartres e d'Orleans furono ammirate particolarmente. È cosa possibile che simili edifizj, nell' esecuzione di certe parti e sopra tutto ne' dettagli de' loro ornamenti, abbiano presentato una delicatezza maggiore di quella che ritrovasi nella chiesa di *Notre-Dame* di Parigi: nulladimeno io diedi la preferenza a quest' ultimo monumento, che feci incidere sulla tavola XXXIX, e ciò perchè trattavasi di mostrare i progressi che faceva l'Arte verso un certo grandioso, che nessun' altra delle chiese, delle quali io parlo, neppure di quelle che ho visitato sia in Francia, che in Inghilterra, sembrommi acconcia a metter in evidenza questo particolar genere di merito. Questo monumento eccita

l'ammirazione anche dal lato della sua immensità: non è che di un terzo più piccolo di quello di san Pietro in Roma, che è la chiesa più grande che si conosca.

La sorpresa non è minore se si considera l'altezza della sua vôlta e la leggerezza di questa parte della costruzione, la quale non ha che sei pollici di grossezza.

Forse fu nella costruzione, nella forma e nelle divisioni delle vôlte, che gli architetti degli edifizj detti *gotici* mostrarono la loro maggiore abilità.

La vista dell'intiero spaccato della chiesa di *Notre-Dame* di Parigi fa nascere una moltitudine di altre idee difficili a spiegarsi, se si consideri l'artificio di una costruzione di sì grande estensione da tutti i lati, appoggiata solidamente sulle sue fondamenta, fortificata efficacemente ne' suoi tre punti essenziali, nella fronte cioè, nel mezzo e nell'estremità, e ricevendo, nonostante il massiccio di cui è composta, una luce abbondantissima. Finalmente la ricca disposizione delle cinque navi di questa chiesa, il numero delle cappelle, che sembrano formare nel suo seno due altri portici, l'insieme maestoso di tutte le sue parti, fanno sì che questa chiesa può considerarsi come una delle maraviglie dell' età cui essa appartiene.

Tav. XL. Facciata, elevazione laterale, veduta interna e dettagli della decorazione della chiesa di *Notre-Dame* in Parigi. XII e XIII secolo.

Le figure incise su questa tavola XL giustificheranno pienamante l'elogio che io feci della chiesa di *Notre-Dame* in Pargi.

La veduta generale dell' esterno dell' edifizio colle maestose torri che ne adornano la facciata, quella in prospettiva dell'interno, una metà dello spaccato trasversale, il quale collocato vicino alla veduta interna ajuta a scoprire l'ingegnosa disposizione delle navi e della galleria superiore, finalmente le forme dei piccoli archi che sostengono le spinte delle vôlte, non che quella dei contrafforti (vedi i numeri 1, 3, 4 e 5), indicano completamente i mezzi coi quali gli architetti seppero combinare in questo edifizio la somma solidità colla arditezza e colla leggerezza che tanto lo distinguono dagli altri dello stesso genere. I dettagli incisi sotto il N.° 2 basteranno per dare un'idea della varietà appena credibile, non che della grande stravaganza che osservasi nel disegno dei capitelli, delle basi e di tutti i profili in generale.

La costruzione di un simile edifizio richiedeva un tempo considerabile ed eccessive spese. Fuvvi d' uopo di più di un secolo per innalzarlo, essendo

stato incominciato sotto il regno di Luigi il Giovine e terminato verso al fine di quello di Filippo l'ardito (*).

Un sì lungo intervallo di tempo dà la ragione delle differenze che si incontrano tra lo stile delle parti inferiori e quello delle superiori. Fu progredendo verso il secolo XIV che venne data a quest'ultime parti l'arditezza e la leggerezza che le caratterizzano.

In quanto agli architetti che ne diressero la costruzione non si hanno notizie certe: si ponno ciò nondimeno annoverare fra i medesimi Roberto di Lusarches, Giovanni di Chelles, Pietro di Montereau, Eude di Montreuil ed alcuni altri (**).

Tav. XLI. Monumenti principali dell'Architettura gotica innalzati in varie parti d'Europa nella più brillante epoca di questo sistema. XIV e XV secolo.

Uno scrittore giudiziosissimo (l'abbate Mai), il quale in un'opera intitolata *Temples anciens et modernes*, 1774, in 8.° rapidamente prese ad esame i caratteri distintivi dei diversi generi di Architettura, domanda se sarebbe possibile il tentare di scoprire nell'Architettura *gotica* una maniera analoga al genio di ciascuno dei popoli che la adoperarono.

Non v'ha dubbio in fatto che ciascun'arte riceve nel suo stile l'impronta del carattere morale della nazione dalla quale viene coltivata, ed è particolarmente nelle opere eseguite in servigio della religione che una simile influenza deve maggiormente manifestarsi.

I monumenti da me riuniti sulla tavola XLI all'oggetto di dare un'idea generale delle forme che ricevette l'Architettura *gotica* presso le

(*) Per far conoscere l'origine della chiesa di *Notre-Dame* non rimonterò già all'epoca del tempio fabbricato dai *Nautae Parisiaci,* oppure a quella della prima chiesa cristiana innalzata sulle di lui fondamenta: altri scrittori fecero già intorno a questo argomento dotte e replicate ricerche. Sembra che l'epoca più certa della fondazione della chiesa attuale sia il regno di Luigi il Giovane, il quale fu fatto re nel 1137 e morì nel 1180.

I primi lavori devonsi a Maurizio vescovo di Parigi (detto Maurizio di Sully, dal luogo della di lui nascita), distintissimo per le sue virtù. Odone di Sully, suo successore, continuolli senza interruzione fino alla sua morte, che fu nel 1208. Ma la costruzione non giunse al suo termine che nell'anno 1257.

(**) Roberto di Lusarches fu impiegato sotto il regno di Filippo Augusto.

Giovanni di Chelles edificò la parte laterale del fianco dell'arcivescovado nel 1257.

Pietro di Montereau occupossi degli edifizj destinati in servigio dei canonici, e morì nel 1266.

Eude di Montreuil, che accompagnò Luigi IX in Oriente, e che pel suo servizio dovette eseguire una quantità di lavori, continuò a dirigere quelli di *Notre-Dame* dopo la morte di quel re sino all'anno 1289.

Citansi ancora, nel XIV secolo, come maestri attaccati alla fabbrica di *Notre-Dame,* Roberto di Coucy e Giovanni Ravy, muratore. Quest'ultima denominazione, in latino *latomus,* equivaleva in allora a quella di architetto, ed il succitato Giovanni di Chelles trovasi con essa qualificato in un'iscrizione posta sul basamento di quella parte della chiesa ch'egli fabbricò verso l'arcivescovado.

Ai suddetti artisti aggiungerò anche Pietro di Bonneuil, il quale, chiamato in Isvezia sul finire del XIII secolo per fabbricare la chiesa cattedrale di Upsal, eseguilla sopra un disegno quasi simile a quella di *Notre-Dame* di Parigi, come potrassi vedere sulla tav. XLIII; la qual cosa ci fa sospettare che sia stato prima attaccato alla fabbrica di quest'ultima chiesa.

principali nazioni dell'Europa, indicheranno in parte come potrebbesi giugnere a dare una soddisfacente risposta alla domanda del prelodato autore, se ciascun popolo volesse (come io ne rinnovo il voto (*)), comporre una storia particolare dell'Arte dietro i monumenti da lui medesimo fatti innalzare. Le differenze in allora diventerebbero assai sensibili per il confronto.

Nell' istessa maniera che io ho testè messe a confronto le due chiese di *Notre-Dame* di Dijon e di Parigi, potrassi su questa tavola paragonare egualmente la chiesa di sant' Ouen di Rouen, fabbricata nel XIV secolo, colla cattedrale di Rheims, riedificata nei secoli XIII e XIV da Roberto di Coucy, giusta l' opinione di Marlot e di Felibien.

Persuaderassi così che il carattere proprio dell'Architettura gotica in Francia consiste in una gran magnificenza ed in una certa grazia prodotta dalla sua leggerezza: ciò viene parzialmente dimostrato dai numeri 4, 5, 6, 7, 8, 10 e 12.

I monumenti dello stesso genere in Inghilterra ricevono dallo spirito della nazione un carattere più semplice, più grave e per conseguenza anche più religioso. La veduta interna della chiesa detta *Sanctæ Fidis*, N.° 9, dà una debole idea di questo carattere. La mia osservazione acquisterebbe tutta la sua forza se si paragonassero invece le chiese di Westminster, di

(*) Per dare una storia dell'Architettura in Francia sarebbe necessario di esaminare la storia delle sue province, non che quella delle diverse città, fermandosi particolarmente sulle descrizioni dei monasteri e delle chiese, ed aggiungendo a simile lavoro qualche incisione e delle particolari ricerche intorno la cronologia degli stili.

La storia nazionale delle tre arti del disegno in Francia ha grandissime obbligazioni ai signori Millin e Le Noir, i quali ebbero cura di salvare moltissimi monumenti dalla totale distruzione, cui trovavansi esposti in tempo della rivoluzione, facendoli disegnare e pubblicandoli incisi unitamente ad opere utilissime.

La Germania e la Fiandra offrono un ajuto per simile lavoro colle opere conosciute sotto i titoli di *Voyages*, *Délices des Pays-Bas*, *Histoire ecclesiastique d'Allemagne*, ec.

Gl' Inglesi avrebbero anche maggior facilità di condurre a buon termine un' impresa di tal genere, a motivo delle voluminose opere già pubblicate e nelle quali ritrovansi le descrizioni accompagnate dalle incisioni, non solo delle antiche e magnifiche chiese sparse qua e là in tutte le loro province; ma ben anche di quelle che il tempo o i cambiamenti di religione hanno in parte distrutte. Allettati dalla vista di quegli antichi monumenti ne raccolsero e pubblicarono persino i più piccoli avanzi. Amano essi di meditare sulle impressioni che produce in loro la memoria di tali monumenti, siccome si compiacciono di visitare i luoghi da loro detti romantici.

Non si può negare però che la vanità è uno dei motivi che spinge la nazione inglese a fare simili raccolte. Le antiche famiglie d' Inghilterra e particolarmente quelle che si stabilirono nell' isola con Guglielmo il Conquistatore, precisamente nell' epoca in cui nacque lo stile gotico, che gl' Inglesi per questa ragione chiamano *stile normanno*, sono gelosissime di dare le prove della loro antichità. Le incisioni di un vecchio castello posseduto dai loro antenati, o di una chiesa fondata dai medesimi, sono altrettanti mezzi d' illustrazione per quelle famiglie. Il disegnatore, l'incisore o lo storico di simili monumenti è ben sicuro che le spese gli saranno pagate con usura se egli dedica la sua opera ad alcuno dei discendenti di tali antiche famiglie: è quindi sua cura d' incidere il nome di questo signore sul rame a lui dedicato rammentandone altresì la munificenza.

Cantorbery, d'Exeter, di Ducham, di Sarum e simili, delle quali gl' Inglesi pubblicarono le incisioni in molte opere. Per questo medesimo fine ho fatto incidere, sotto il N.° 1, la veduta esterna della cattedrale d'Yorck terminata nel 1426, non che i disegni della base e del capitello delle sue colonne esteriori.

Il N.° 10, che rappresenta la facciata ed una parte laterale della chiesa cattedrale di Strasburgo, offre un esempio di questa ben intesa costruzione, la quale non lascia alcun dubbio sulla solidità delle chiese di Germania quasi sempre elevatissime. Questo monumento fu fabbricato negli ultimi anni del XIII secolo e ne' primi del XIV, nello stato medesimo in cui vedesi ancora al dì d'oggi, giusta i disegni d'Ervino di Steinbach. La torre che serve di campanile è celebre per la sua straordinaria altezza e per la moltiplicità e delicatezza de' suoi ornamenti; così pure è rimarchevole per la divisione della sua altezza in piani successivamente quadrati, ottagoni e finalmente rotondi e fatti a piramide. L' accesso a questa torre è assai comodo per mezzo di quattro scale tutte traforate. Questa sorprendente opera fu terminata soltanto nel 1449 da Giovanni Hiltz.

Il sapere de' due sopraccitati architetti e de' loro allievi, per ciò che spetta alla solidità, fece credere che si dovesse cercare in questa scuola la sorgente non che i migliori modelli di una eccellente costruzione (*).

(*) Vi sarebbero a questo proposito molti libri a consultare: ma credo inutile di qui citarli. Trascriverò invece un passo di un' opera il di cui autore era ben lontano dall' avere le Belle Arti per iscopo principale.

« La sorprendente costruzione, dic' egli, della chiesa cattedrale non che della torre di Strasburgo promulgò da per tutto la fama dei muratori di quella città. Molte altre come Colonia, Vienna, Friburgo, ecc. fecero innalzare esse pure delle torri ad imitazione della suddetta; e sebbene queste torri non fossero della medesima altezza, nè avessero gli ornamenti eseguiti colla eguale delicatezza, produssero ciò non ostante delle scuole sul modo di fabbricare, i di cui allievi, per distinguersi da tutti gli altri artigiani, fondarono in tutta la Germania delle compagnie alle quali diedero un nome tedesco che in italiano significa *loggia*. Tutte d' accordo tali compagnie riconobbero la superiorità di quella di Strasburgo che chiamossi perciò *la gran loggia*.

« I varj capi delle particolari logge, riuniti a Ratisbona, stesero, il 25 aprile 1459, l' atto di fratellanza nel quale fu stabilito che il capo della loggia di Strasburgo ed i suoi successori venissero soli ed in perpetuo chiamati *gran maestri* della società generale dei liberi muratori di Germania.

« L' imperatore Massimiliano, nel 1498, confermò questo stabilimento con un suo diploma in data di Strasburgo, e Carlo V, Ferdinando ed i loro successori lo rinnovarono.

« Questa società di maestri, compagni ed allievi formava una giurisdizione particolare. La società di Strasburgo abbracciava tutte quelle della Germania. Il suo tribunale era nella loggia e giudicava senz' appello tutte le cause, che venivangli portate, a norma delle leggi e degli statuti della società. Questi statuti furono rinnovati e stampati nel 1563.

« Le logge dei muratori di Svevia, d'Assia, di Baviera, di Franconia, di Sassonia, di Turingia e dei paesi che sono lungo la Mosella riconoscevano tutte l' autorità della gran loggia di Strasburgo.

« E sul finire dello scorso secolo i maestri della fabbrica di Strasburgo condannarono ad una multa le logge di Dresda e di Norimberga e questa multa fu subitamente pagata.

« La gran loggia di Zurigo, non che quella di Vienna, dalla quale dipendevano le logge dell' Ungheria e

Sotto il N.° 11 troverassi una veduta generale dell'esterno della cattedrale di Burgos in Spagna, la quale data dal principio del XIII secolo. Questo edifizio, per la quantità dei trafori, dei vuoti, dei minutissimi lavori e delle punte collocate per decorazione sopra i tetti, sembra a prima vista offrir qualche cosa dello stile degli Arabi che abitarono la Spagna. Un monumento arabo del XV secolo, che feci incidere sotto il N.° 19, servirà ad ajutare di più la memoria dell'osservatore.

Il monumento inciso sotto il N.° 20 fu copiato dalle pitture o *arabeschi* d'Ercolano ed appartiene al genere di quelli biasimati da Vitruvio nel libro VII, cap. 5, per la ragione che sarebbe impossibile il fabbricarli. Nella sua stravagante leggerezza offre egli qualche rassomiglianza coi monumenti dell'Architettura *gotica*; e, per un accidente non meno singolare, il *Chiosco* o padiglione cinese, inciso sotto il N.° 21, proverà come possano gli usi, le stravaganze e gli errori dello spirito umano rassomigliarsi anche in luoghi ed in tempi lontanissimi gli uni dagli altri.

La cattedrale di Milano finalmente ci fa vedere finó a qual punto l'Italia sul finire del XIV secolo, quasi giunta all'epoca sua la più brillante, si degnò d'appropriarsi lo stile dell'Architettura gotica. L'interno e l'esterno di questa chiesa, numeri 15, 16, 17 e 18, ci somministrano un esempio di quanto questa maniera di fabbricare seppe produrre di più variato ed anche di più bizzarro. Gli ornamenti furono eseguiti con tutta la cura: e questa medesima ricercata diligenza produce una sorpresa ed un piacere dai quali è ben difficile il difendersi. L'invenzione della pianta è anche più soddisfacente: essa è grande, nobile ed imponente (*). Questa parte della

della Stiria, ne' casi dubbi e gravi ricorrevano alla loggia madre di Strasburgo.

« I membri di questa società non avevano alcuna comunicazione cogli altri muratori, che non conoscevano se non che la calcina e la cazzuola. Adottarono essi per distintivo caratteristico tutto ciò che attaccavasi al loro mestiere, da loro considerato di gran lunga superiore a quello di un semplice muratore; la squadra perciò, la livella, ed il compasso diventarono i loro attributi.

« Determinati di conservarsi sempre in corpo separato dalla folla degli altri operaj, immaginarono delle parole di riunione, fissarono dei parziali modi di toccarsi per riconoscersi fra di loro ed inventarono dei segni per distinguersi.

« A Strasburgo sussiste ancora il tribunale della loggia dei muratori: ed abbenchè la sua giurisdizione sia presentemente assai diminuita, continua nondimeno quella loggia ad essere considerata come la gran loggia di Germania. »

(*) È cosa strana che intorno alle forme gotiche della cattedrale di Milano, si possa consultare uno dei traduttori di Vitruvio e nel volume stesso che contiene le opere di quell' illustre architetto romano. Questo traduttore è il Cesariano ed il titolo dell' opera è il seguente: *Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura Libri dece traducti de latino in vulgare affigurati commentati con mirando ordine insigniti etc. da Cœsare Cœsariano cittadino mediolanense, Professore di Architettura; Como: per Gotardo da Ponte*; 1521, gr. in fol.

Trovansi notizie interessantissime intorno la storia, la costruzione e gli ornamenti d'ogni genere adoperati

Architettura è quella, che nelle costruzioni gotiche, merita, generalmente parlando, i maggiori elogi e contribuisce di più ad imprimere nell' anima i sentimenti religiosi prodotti dalla vista di simili monumenti. In fatto le immense proporzioni della chiesa di *Notre-Dame* di Parigi, la profondità di quella di sant'Ouen, non che l'altezza delle sue vôlte, sono eminentemente proprie a inspirare raccoglimento.

Ciascun culto ha i suoi mezzi per scuotere lo spirito degli uomini. Nella Grecia idolatra la maestà del tempio di Giove Olimpio faceva provare una specie di terrore che strascinava il devoto tremante ai piedi del Supremo Tonante. Il vasto recinto del tempio di san Pietro in Roma cristiana presenta quanto di più magnifico e di più sorprendente seppe creare la mano degli uomini quando osarono offrire una abitazione alla Divinità. A Cantorbery, a Yorck, nelle cattedrali senza ornamenti e direi quasi nelle grandi solitudini religiose che il rito anglicano consacra ad un culto di una severa semplicità, un'involontaria agitazione sorprende i sensi e dispone l'anima alla contemplazione ed al rispetto. Finalmente tutte le nazioni moderne provarono questo medesimo sentimento inspirato dalle loro belle chiese gotiche (*).

per decorazione di questa chiesa, nella *Nuova Guida di Milano*, 1787, in 12.°, opera dell' abate Bianconi dotto e caldo amatore delle Belle Arti, che morì sul finire del passato secolo.

Un' opera che a nostro avviso presenta la vera storia di questo insigne tempio corredata delle tavole necessarie per dare una distinta ed esatta idea del suo stile dell'Arte è quella del dottor Gaetano Franchetti pubblicata in Milano nel 1821, col titolo di: *Storia e Descrizione del Duomo di Milano esposte da Gaetano Franchetti e corredata di XXX tavole incise*, in 4.° Per quest' opera il Franchetti non risparmiò fatiche, nè spese: esaminò le opere tutte stampate che parlano di questo tempio, spogliò i libri delle Ordinazioni Capitolari che sono presso la fabbrica, non che esaminò le carte relative a questo tempio che trovansi presso l' archivio generale in san Fedele; così fece misurare e disegnare e poscia incidere da persone distinte nelle Arti tutto ciò che potevagli abbisognare per giungere a mettere sott' occhio de' suoi concittadini un lavoro degno del monumento che prendeva ad illustrare. (*N. del T.*).

(*) A questo proposito noi incominceremo dal citare il più antico ed il più rispettabile fra gli scrittori moderni che trattarono dell'Architettura, Leon Battista Alberti.

Quando questo grand' uomo col suo trattato *De Re Ædificatoria* produsse la riforma dell'Arte, e cogli edifizj innalzati giusta i suoi disegni somministrò modelli adatti a favorire il ritorno dell' antica Architettura, non disprezzò tuttavia nell'Architettura detta *gotica* ciò che essa ha di lodevole rispetto alla sua magnificenza. Incaricato egli di terminare la chiesa di san Francesco, a Rimini, si oppose vigorosamente alla distruzione di tutto quello che era già stato fabbricato secondo questo sistema. E rispetto alle finestre che ancora si vedono egli così scriveva: *Apertiones fenestrarum in templis esse oportet modicas et sublimes*; *unde nihil præter cœlum spectes..... horror qui ex umbra excitatur, natura sua auget in animis venerationem.* Lib. VII, cap. 12.

Questa opinione del primo dei maestri dell'Arte rinascente diventò quella degli artisti e degli scrittori più giudiziosi. Apprezzarono tutti quanto l'Architettura gotica ha di adatto a produrre profonde e religiose impressioni.

Il Muratori nella sua XXIV dissertazione, che ha per iscopo principale le Arti d' ogni genere in Italia, nei tempi di mezzo, ritrova in questi edifizj *una veneranda maestà e magnificenza.*

Fra gli scrittori più recenti il Milizia si esprime in termini fortissimi nel cap. XVIII de' suoi *Principj di Architettura Civile* (Finale, 1781, 3 vol. 4.°, tom. II),

Dopo di avere fin qui tributato un giusto elogio alla Architettura detta *gotica*, sarà d'uopo l'accennare anche ciò che essa contiene di biasimevole. Un frequente obblio delle proporzioni, la mancanza di simmetria e di unità, una eccessiva varietà di forme senza convenienza e senza analogia fra di

trattato che è il migliore di tutte le sue numerose opere.

I nostri autori classici, come Laugier (cap. IV) ne parlarono nel medesimo senso.

Francesco Blondel nel capitolo IV del suo *Cours d'Architecture* così si esprime: *Notisi che alcune chiese gotiche hanno una certa disposizione il di cui carattere sacro riconduce l'uomo a Dio, alla religione, a sè medesimo.* E nel capitolo VIII, senza dissimulare i difetti di questi edifizj, invita ad imitarne le bellezze e particolarmente quelle delle chiese di Rheims, d'Orleans, di sant'Ouen, ecc.

Io sono d'avviso che il nostro Montaigne disse del pari nel suo antico ed energico linguaggio: *Non avvi anima sì priva di gusto e di sentimento la quale non provi qualche riverenza considerando la cupa vastità delle nostre chiese, la varietà degli ornamenti ed ascoltando il suono divoto de' nostri organi e la grave e religiosa armonia delle nostre voci.*

In Germania molti scrittori ebbero cura di pubblicare delle descrizioni colle incisioni delle belle chiese di Vienna, di Magonza e della magnifica cattedrale di Colonia, non che di quelle di molte altre città. Francesco Raush nella sua opera che ha per titolo *Elementa Architecuræ*, ecc. Buda, 1779, vanta l'arte del fabbricare dello stile gotico: la magnificenza dei tempj di questo genere, *magnificus splendor*, eccita la sua ammirazione.

Gli Spagnuoli provarono lo stesso sentimento. L'autore dell'opera sulla marina, sul commerciò e sulle arti di Barcellona, intitolata *Memorias Historicas*, trova nella cattedrale di questa città, fabbricata nel 1298 e *d'ordine*, com'egli la chiama *gotico*, trova, dico, solidità, magnificenza ed eleganza, aggiungendo queste parole: *l'Architettura gotica imprime certo genere di tristezza deliziosa che raccoglie l'animo alla contemplazione.*

Non minore è l'entusiasmo col quale parlano gli Inglesi delle antiche chiese gotiche. Ebbero i medesimi tutta la cura di eternare la memoria dei più bei monumenti di questo genere colle incisioni unite a molte delle loro opere istoriche.

Orazio Walpole, conte d'Orford, personaggio distinto per tanti titoli, e la di cui dolce e lieta filosofia rende sì interessante la sua persona ed i suoi scritti, riunì in una delle sue case di campagna le differenti specie di decorazioni adoperate dall'Architettura detta gotica nei vecchi castelli e nelle belle chiese dell'Inghilterra. Ebbe egli la compiacenza di mostrarmene tutti i dettagli, quando nel 1777 mi ricevette ad una delle sue case di campagna chiamata *Strawberry-Hill*, situata a piccola distanza da Londra, sulla riva del Tamigi, in una delle più ridenti posizioni dell'Inghilterra. Devesi a lui medesimo un'opera utilissima per la Storia delle Arti in Inghilterra, composta con sana ed ingegnosa critica, corredata di curiosissime note e di bei ritratti di artisti, che ha per titolo: *Anecdotes of Painting in England*, ecc. Strawberry-Hill, 1762, in 4.°, 3 vol. fig. Di quest'opera furono fatte posteriormente due edizioni, l'ultima delle quali venne pubblicata con addizioni ed in cinque volumi in 8.° *London*, *Dodsley*, *Pall-Mall*, 1782.

A proposito delle chiese gotiche, il sig. Walpole si esprime in questi termini, nel cap. V della prima edizione: *La magnificenza di questi edifizj, la loro struttura, le vòlte, le tombe, i vetri dipinti, l'oscurità e la prospettiva producono sensazioni di romantica divozione.*

Il signor Bentham nella sua bell'opera che ha per titolo: *The History and Antiquities of the conventual and cathedral Church of Ely;* London, 1771, gr. in 4.° fig. alla sezione VI dell'Introduzione (nel qual luogo spiega con molta precisione il senso che devesi dare alla denominazione d'*Architettura gotica*, e cerca altresì di determinare le differenti epoche di quest'Architettura in Inghilterra) osserva che nella disposizione e negli ornamenti della cappella del collegio di Cambridge, edificata sotto il regno di Enrico VIII, tutto concorre *a fare sull'immaginazione una grata e piacevole impressione e nello stesso tempo inspira rispetto e divozione.*

Il signor Strutt, valente incisore ed istruito nella storia della sua patria, relativamente ai suoi antichi costumi ed alle sue differenti usanze, dà in principio del secondo volume della già citata sua opera alcune nozioni sulla storia dell'Architettura in Inghilterra. Quella dell'XI e XII secolo, che chiamasi *gotica*, ha, come egli dice, *un'eleganza confacentissima al gusto ed al genio romantico dei nostri maggiori.* Poscia soggiunge: chi potrebbe entrare nel tempio di Westminster senza provare *che la maestosa e cupa grandezza di questo venerabile edifizio riempie un'anima sensibile di grave contemplazione?*

Anche i poeti inglesi celebrarono lo stesso genere di bellezza dello stile gotico, e Milton consacrò a questa particolare idea alcuni bei versi del suo *Pensieroso*.

Pope paragona le discordanze che s'incontrano tra il genio di Shakespear ed il suo stile a quelle dell'Architettura gotica sublime ad un tempo e barbara.

loro, stancano l'occhio, e distraggono l'attenzione. Per un effetto dell'arco a sesto acuto, vedonsi moltiplicate nelle vôlte i piccoli archi che la traversano diagonalmente, i cordoni che la subdividono e che ne contornano le lunette da un pilastro all'altro e finalmente i costoloni che vanno a riunirsi in forma di croce di cui la chiave della vôlta è il centro. In luogo delle belle modanature antiche sempre disposte in maniera da produrre ricchezza, riposo ed armonia, ritrovansi in questa Architettura dei membri incoerenti e senza scopo. Sembra talvolta che il debole sostenga il forte, ed in allora, a malgrado della solidità reale i di cui mezzi restarono celati alla vista, tutto l'insieme perde la sua quiete.

La scelta degli ornamenti non è la più felice: consistono questi in intrecciature, in rabeschi, in fogliami e simili, prodotti da una sfrenata immaginazione e ben lontani dalla gradevole varietà degli ornamenti antichi.

Esternamente lo stile è anche peggiore: vedesi una foresta di pilastri e contrafforti che ingombrano tutt'intorno l'edifizio: alla sommità non vi sono che meschine piramidi e guglie senza numero le quali poggiano sopra acute colmature; i campanili s'innalzano fino alle nubi, i canali che servono a scaricare le pioggie si prolungano da tutte le parti per mezzo di orridissime figure; la porta maggiore del tempio è fiancheggiata da due enormi torri e costrutta sotto archi la di cui punta s'innalza fin dove desidererebbesi invece di vedere un bel frontispizio, un timpano liscio oppure saviamente ornato.

Finalmente ciò che compie in una parola la definizione del sistema *gotico* e ne dimostra completamente i difetti è la mancanza di quello che nella greca e nella romana architettura chiamasi *ordine*, un sistema cioè regolare tanto parlando delle colonne che della trabeazione.

Non avvi chi ignori che nell'Architettura greca e romana devono le colonne essere composte di una base, di un fusto e di un capitello e che la trabeazione comprende un architrave diviso simmetricamente, un fregio più o meno ornato ed una cornice convenientemente disposta: nell'Architettura gotica invece questo bell'insieme è intieramente alterato.

La tavola XLII ci mette sott'occhio ciò che gli autori degli edifizj detti *gotici* sostituirono alle ammirabili parti basate dagli antichi sopra determinati principj, nei quali ben a ragione credevano essi che consistesse il vero bello.

Tav. XLII. Serie cronologica degli archi sostituiti alle trabeazioni, nella Architettura detta gotica, e delle altre parti che ne constituiscono il sistema.

Ora le colonne sono in un modo ridicolo alte e sottili, oppure enormemente grosse e corte; ora massicci e pesanti pilastri terminano senza trabeazione. Abbiamo già notato più sopra che gli edifizi innalzati nei primi tempi della decadenza erano quasi affatto privi di questo importante membro dell'Architettura. Non ne rimase per così dire traccia alcuna dacchè l'Architettura *gotica*, nei secoli IX, X, XI e XII, sostituì all'arco a tutto sesto quello a sesto acuto; meno poi quando nel secolo XIII, epoca dell'ingrandimento di questo sistema, gli archi furono eccessivamente alti. Finalmente quando i fabbricatori fecero i primi passi verso gli antichi ordini, servendosi di archi la di cui forma era meno spiacevole, adoperarono per indicare la separazione di un corpo o di un piano da un altro, certi ornamenti che rassomigliavano alquanto ai membri di una trabeazione o per lo meno ad un architrave e ad una cornice: ma fu sì poca la regolarità da essi seguita nelle forme di questi stravaganti membri, e li disegnarono sì capricciosamente che non vi si scorge sorta alcuna di principj.

I monumenti rappresentati su questa tavola offrono la prova di queste diverse degradazioni e l'osservatore consultando la tavola medesima potrà facilmente seguirne la serie cronologica.

I numeri 1, 2 e 3 mostrano l'arco a sesto acuto adoperato, nel IX secolo, nella costruzione del monastero di Subiaco, diverse parti del quale furono già incise sulle tavole XXXV e XXXVI.

I numeri 4, 5, 6, 8 e 9, ci richiamano alla memoria quello che abbiamo già detto sulla incertezza che accompagnò l'introduzione di quest' arco nelle costruzioni e nelle restaurazioni del XII e del XIII secolo tanto nella cattedrale di Modena, che nella chiesa di Chiaravalle ed in quelle di S. Stefano di Parigi e di S. Flaviano di Montefiascone; dimostrano pur l'assoluta mancanza di tutte le parti che costituiscono un ordine. Le colonne sono prive affatto di proporzione; le basi ed i capitelli non hanno una forma sopportabile: finalmente non distinguesi indizio alcuno di trabeazione.

I tre numeri seguenti 10, 11 e 12, relativi a monumenti del XIII secolo, ricordano in qualche maniera questa parte importante dell'Architettura.

Il N.° 10, tolto dalla cattedrale di Siena, fa vedere l'uso promiscuo dell' arco a tutto sesto e dell' arco acuto. Sotto il N.° 11 avvi delineata una parte dell' interno della cattedrale di Orvieto. In questo edifizio fu fatto

qualche passo verso il miglioramento dell'Arte, osservandovisi una specie di cornice, egualmente che nell'interno della cattedrale di Firenze, detta santa Maria *del fiore*, incominciata nel 1298 e della quale si possono vedere diverse arcate sotto il N.° 12. Ho di già detto che i costruttori delle chiese gotiche o semi-gotiche fecero uso qualche volta di questa parte della trabeazione, all'oggetto di fissare una separazione fra diversi punti dell'altezza degli edifizj.

Il N.° 13 c'insegna in qual modo nel XV secolo gli Arabi di Spagna, i quali miglioravano la loro Architettura, come tutte le altre nazioni civilizzate dell'Europa, in qual modo dico, fecero entrare nelle loro costruzioni qualche parte di trabeazione: sembra di vedere al dissopra degli archi un architrave continuato, quindi un fregio, poscia sotto il tetto una specie di cornice più rilevata.

La figura, N.° 18, indica l'uso che fecero gl'Inglesi di molte specie d'archi dall'XI al XV secolo. Scorgesi chiaramente che dopo d'avere abbandonato l'arco semi-circolare, adoperarono promiscuamente l'arco acuto e l'arco saraceno o arabo: così non avvi traccia alcuna di trabeazione come non se ne vede sopra l'arco del N.° 19, che forma l'ingresso di san Lorenzo a Napoli, e che data dal XIII secolo. Quest'arco è stiacciato e di una dimensione considerabilissima. Gli architetti in quest'epoca cercavano d'accostarsi al bello ed in ogni tempo si credette di raggiugnerne i principj coll'adottare proporzioni smisurate e gigantesche.

L'arco a sesto acuto della chiesa di san Francesco a Rimini è dello stesso genere: vedasi il N.° 23.

Sotto il N.° 22 trovansi adoperate irregolarmente le due specie di archi pella chiesa di santa Maria *sopra Minerva* in Roma. Questa chiesa fu edificata nel XIV secolo sotto il pontificato di Gregorio XI, che era di nazione francese. È cosa assai singolare e degna di essere notata, che l'arco acuto abbia osato mostrarsi in Roma a quest'epoca.

Merita pure un'attenzione particolare la chiesa di sant'Agostino in Roma, fabbricata sul finire del secolo XV per cura di un altro dignitario francese, il cardinale d'Estouteville arcivescovo di Rouen, e della quale vedesi la disposizione sotto il N.° 24. Avremo altrove occasione di notare che questo edifizio fa epoca nella Storia dell'Arte d'innalzar le cupole: sorprende però il trovarvi usata una trabeazione fatta in più parti, irregolare, peccante

contro tutti i principj dell'Arte è posata su grandi colonne e piccoli pilastri i quali sostengono archi di una apertura eccessivamente grande; non si sa ben comprendere come mai l'autore di quest'edifizio, Baccio Pintelli di Firenze, abbia potuto cadere in simili difetti anche dopo aver vedute nella sua patria le opere di due celebri suoi concittadini, L. B. Alberti e Brunelleschi, i quali avevano tanto contribuito al ritorno della bella Architettura nel secolo in cui viveva il prelodato Pintelli.

Questo architetto avea anche potuto osservare i primi tentativi del gusto negli edifizj innalzati nel precedente secolo da un altro de' suoi concittadini, Andrea Orcagna.

L'Orcagna che era architetto, pittore e scultore essendo incaricato, verso la metà del XIV secolo, della costruzione di una gran loggia o di un portico, che sussiste ancora in una delle pubbliche piazze di Firenze e le di cui sculture furono da lui medesimo eseguite, fecevi una trabeazione, la quale sebbene non sia profilata con una esatta regolarità, piace nondimeno per una certa grazia. Trovasi incisa sotto il N.° 25.

Gli archi sottoposti a questa trabeazione sono a tutto sesto, cosa affatto nuova in quel tempo; per cui venne sommamente ammirata giusta l'espressione del Vasari nella vita dell'Orcagna: *E quello che fu cosa nuova in quei tempi, furono gli archi delle vôlte fatti non più in quarto acuto, come si era sino a quell' ora costumato, ma con nuovo e lodato modo, girati in mezzi tondi con molta grazia.*

Le proporzioni però delle colonne su cui posano gli archi non sono senza difetti. Il passaggio dal male al bene ha le sue gradazioni, egualmente che quello dal bene al male. La storia ce ne somministrerà ben tosto le prove con una serie di monumenti più o meno degni d'approvazione o di biasimo, allora quando noi ci occuperemo dei primi passi dell'Arte verso il suo risorgimento (*).

(*) Ho procurato di esporre colla maggior possibile chiarezza tutto ciò che appartiene al sistema dell'Architettura detta *gotica*; non posso però dissimulare che affinchè si potesse trar qualche profitto dalla scelta degli esempj che ho collocato sott' occhi de' miei lettori, non che dalle osservazioni che li accompagnano, sarebbe stato necessario che io avessi sull' arte dell'Architettura in generale una quantità di cognizioni, alle quali, non posso a meno di ripeterlo, come semplice amatore delle lettere e delle arti sono ben lontano dal pretendere.

Se questo genere d'Architettura, intorno all' origine del quale io terminerò di riunire tutte le mie osservazioni, sembrasse meritare un lavoro più esteso, questo non può essere fatto che da professori di una consumata esperienza e di un talento non comune: sarà loro cura, per mezzo di nozioni certe sulla teoria e sulla pratica dell'Arte e colla scorta di ben scelti monumenti, sarà, dico, loro cura di far ben distinguere ciò che potrassi utilmente conservare e ciò che devesi abbandonare intieramente.

Tav. XLIII. Architettura di Svezia prima e dopo la introduzione in que' paesi, nel XIII secolo, del sistema gotico.

È necessario che noi facciamo ancora qualche ricerca sull'origine del sistema gotico. Terminando io in questo modo la serie delle mie osservazioni intorno a questo genere di Architettura sembrerà forse che io abbia seguito un ordine contrario a quello che avrei dovuto tenere. Ma ho pensato che era necessario incominciare dal fissar bene i caratteri di questa invenzione affinchè rimontando di poi verso i paesi ed i popoli presso i quali si credette di scoprirne l'origine, fosse più facile di riconoscerla e di formarsi idee più esatte sopra una sì interessante questione.

Vi sono a questo riguardo due opinioni le quali hanno ambedue i loro sostenitori: l'una fa nascere l'Architettura gotica nel Nord, considerando i rapporti che può essa avere con quel clima; l'altra invece ne attribuisce l'invenzione agli Arabi, a motivo della sua conformità col genio particolare di quel popolo.

Sembra fuori di dubbio che l'errore commesso dagl'Italiani, quando indicarono i popoli settentrionali (compresi tutti sotto la denominazione di Goti, o di nazioni gotiche) come gl'inventori di questa maniera di fabbricare, sembra, dico, fuor di dubbio che questo errore nacque da un sentimento di disgusto e di vendetta.

Non si saprebbe però collocarne i principj ovvero la prima epoca nel V secolo, giacchè lo stato di degradazione in cui da lungo tempo trovavasi in allora l'Architettura era un evidente effetto delle circostanze politiche che avevano alterato il gusto, corrompendo tutte le buone instituzioni.

È un accrescere maggiormente l'errore attribuendo ai Goti l'invenzione di un genere di costruzione che fu messa in uso soltanto dal X, o dall'XI secolo fino al XV, per la sola ragione che l'arco acuto (che è il carattere più deciso di quest'Architettura) è originario del Nord, dove la sua forma è per così dire necessaria a motivo delle intemperie del clima. Questo argomento però perde tutta la sua forza, qualora si consideri che la forma acuta, necessaria per facilitare lo scolo delle nevi e delle acque piovane, era inutile o indifferente per tutte le altre parti degli edifizj (*);

(*) Questa forma del tetto comandata dalla necessità fu conosciuta in ogni tempo. Ne sia un esempio il tetto del tempio d'Ercole, che fa parte del palazzo di Diocleziano a Spalatro e che puossi vedere sulla tav. II.

Vitruvio ne fa menzione nel libro II, cap. I: *Fastigia, proclinatis tectis, stillicidia deducebant.*

Anche Leon Battista Alberti nel suo Trattato *De Re Ædificatoria*, libro I, cap. 2, si esprime nel modo seguente: *Nivosis in locis, tecta maxime displuvia, sursum arrecta esse ad acutum angulum voluere: quo rivium incrementa minus accrescerent, et liquidius dilaberentur.*

ed in fatto non vi si trova adoperata prima che venisse messa in uso nei paesi meridionali dell' Europa.

E per dare una prova materiale di questa asserzione, ho riunito sulla tav. XLIII, alcuni edifizj di diverso genere, appartenenti al regno di Svezia, e disposti in ordine cronologico. Essi formeranno una specie di Storia dell'Architettura di questo paese.

Fralle contrade settentrionali in cui si possono fare delle ricerche sull'Architettura detta *gotica*, la Svezia è senza dubbio quella che deve più d' ogni altra fermare la nostra attenzione. Una delle sue province porta ancora il nome di Gozia ed è suddivisa in molte parti, una delle quali chiamasi Ostrogozia e l'altra Westgozia. È noto che quando i Goti uscirono da questa Scandinavia, che fu la culla di tante nazioni, formarono uno de' loro primi stabilimenti in questo distretto della Svezia, e che questi medesimi Goti o Ostrogoti, stabiliti prima in quel distretto e giunti poscia a diversi intervalli di tempo sino in Italia, sono quelli che devonsi particolarmente chiamare col nome di Goti, sebbene siano stati qualche volta confusi con altre popolazioni vicine o che avevano la stessa origine.

Vediamo ora se presso di loro trovasi qualche traccia dell' arco acuto, e se l' uso di quest' arco, non che quello delle forme e degli ornamenti, cui diede origine, è abbastanza antico nella Gozia da poter conchiudere, che fu partendo da queste contrade che un tal arco giunse a stabilirsi nei paesi ne' quali da tempi immemorabili dominava l' arco a tutto sesto o sia d' un mezzo circolo, la di cui forma era totalmente opposta alla sua.

Furonmi di gran sussidio per le mie ricerche due opere non molto conosciute; ma la di cui autorità è indubitata. Una di queste, assai dotta e curiosa, è intitolata: *Monumenta Uplandica*, ec. (*); l' altra, la

(*) Quest' opera è in un volume in folio. È dedicata a Carlo XII. Dividesi in due parti principali. La prima porta il seguente titolo. *Monumentorum Sueo-Gothicorum liber primus, Uplandiae partem primariam Thiundiam continens, cum antiquitatibus et inscriptionibus quae cippis et rupibus vel tumbis incisae passim reperiuntur; justa delineatione, brevique commentario illustratae; opera Joannis Peringskioldi, Regii Secretarii et antiquarii. Stokholmiae sumptibus Regis*, 1710, *cum fig.*

La seconda parte è intitolata *Monumenta Ullerakerensia, cum Upsalia nova illustrata*, ec. Questa pure fu stampata a Stocolma, nel 1719 ed è dedicata alla principessa Ulrica Eleonora, sorella di Carlo XII.

Accanto al latino avvi il testo svedese e spesse volte le due lingue sono frammischiate.

Il *Debure* nella sua *Bibliographie instructive*, n.° 5906, non fa menzione che della prima parte; i bibliografi posteriori però ne parlano tutti come di un' opera assai stimata e rara.

Ambedue queste opere del Peringskiold sono importantissime per la Storia delle Arti in Svezia. Sono eseguite con una grande esattezza tanto per i disegni, che per le incisioni. Il testo contiene interessantissime nozioni sugli oggetti dell' antica idolatria dei popoli del Nord, e sulla loro storia ecclesiastica dall' epoca dell' introduzione del cristianesimo. Trovansi pure delle

quale non trovasi in commercio, ha per titolo: *Suecia antiqua et hodierna* (*).

iscrizioni sepolcrali, ora solamente delineate, ora scolpite e qualche volta anche colorate, i di cui caratteri sono di forma runica, simili a quelli che pubblicai sulla tavola XXIX della *Scultura*; è noto quanto una tale scrittura abbia esercitato l'erudizione dei dotti del Nord. Avvi finalmente una carta topografica assai singolare della collina vicina all'antica città di Upsal, ove distinguonsi molti di que' monticelli di terra o di pietra, i quali ne' tempi antichissimi erano altrettante tombe o mausolei dei personaggi più celebri e particolarmente dei guerrieri.

La maggior parte delle tavole è fatta in legno, sul cominciare del XVII e del XVIII secolo, senza nome d'incisore. Le altre sono a bulino coi nomi degl'incisori e colle date, cioè: T. Arridson, 1600, J. Spiegelby, 1709, e J. C. Sartorius.

(*) Quest'opera forma un volume in folio, diviso in tre tomi, e contiene, oltre le carte geografiche, una raccolta d'incisioni di varia grandezza rappresentanti disegni e vedute di molti paesi, di chiese, di palazzi, di case di campagna, di foreste, di terreni alzati per sepolture; di pietre d'una grande altezza, disposte in cerchio (misteriosa disposizione il di cui principio è ancora inesplicabile), di mausolei runici che appartengono ai tempi cavallereschi e di altri innalzati posteriormente nelle chiese e nei cimiteri. Può citarsi quest'opera come la più completa raccolta degli oggetti i più adatti a far conoscere perfettamente un paese per la sua fisica natura e per le sue civili costumanze.

Le incisioni, quanto alla fedeltà del disegno, sono di una perfetta esattezza ed eseguite assai bene a bulino o all'acqua forte. Il paese particolarmente è trattato con sì grande verità, che distinguesi il clima di quelle contrade settentrionali, si crede respirarne l'aria e vivere in mezzo a' suoi abitanti.

Non avendo trovato, nei catalogi più comuni, i nomi degl'incisori che le hanno eseguite, ad eccezione di un piccolo numero, credetti opportuno di qui collocarne la lista, seguendo l'ordine cronologico.

W. Swidde, Holmiæ; dal 1681 al 1695; 48 tavole all'acqua forte.
S. V. D. Aveelen; dal 1698 al 1715; 122 tav. *idem*.
S. Blesendorff; ritratti, 3 tav. a bulino.
E. Reitz; 16 tav. *idem*.
A. Perelle; 1 tav. *idem*.
Le Pautre; tav. *idem*.
H. Adt. Brugge; Stokolmiæ; 6. tav. *idem*.
Jean Marot, di Parigi; 15 tav. *idem*.
A. Perelle; 1 tav. all'acqua forte.
E. Reitz; 14 tav. *idem*.
Joh. Jacob Van-Saudrart; 1 tav. *idem*.

Sono persuaso che i miei lettori brameranno di conoscere chi fu il raccoglitore d'incisioni sì interessanti per i nazionali e sì curiose per i forestieri. Tutto quello che ho potuto raccogliere su questo particolare trovasi in un giornale letterario che pubblicavasi in Mantova nel 1783. Nel tomo I, parte I, pag. 128, leggesi, che nel numero dei manuscritti indicati in un'opera stampata in Stokolma, nel 1791, in 8.° distinguesi una serie di memorie storiche e topografiche le quali servono di spiegazione alla raccolta del Conte D'Ahlberg intitolata *Suecia antiqua et hodierna*.

Il ritratto di questo personaggio è alla pag. 4 colla seguente iscrizione: *Nihil tam alte natura constituit quo virtus non potest eniti*: al di sotto leggonsi i suoi titoli, cioè:

Illustrissimus et Excellentissimus Dn.
Ericus Dahlberg, Comes in Schenacs, liber Buro,
In Stropstat. Dom. in Werder et S. R. M. Sueciae
Senat., Ductor exercituum, Ducatus Livoniae
Gubernator generalis Academiae Dorpatensis
Cancellarius, nec non Regalium monimentorum
Director generalis.

Vi sono poscia alcuni versi in di lui lode, fra i quali i seguenti sembrano essere relativi alle cariche indicate nella precedente iscrizione:

Ambiguum linquens magis an sit dexter in armis,
Artibus an pacis, consilioque valens.

Finalmente nella parte II, alla tavola 33, sotto la rappresentazione di una specie di cappella, leggonsi queste parole:

Conditorium Illustriss. et Excellentiss. Dn.
Comitis Erici Dahlbergii Senatoris et
Marschalli in templo Turigensi Sudermaniæ.

Il titolo dell'opera sopraindicata è il seguente: *Suecia antiqua et hodierna figuris aeneis plusquam 350 illustrata*; *Holmiae*, 1693, 1714, 3 tom. in 1, fol. obl. Questa medesima opera ricomparve nel 1772 sotto un altro titolo. Fu il C. di Dahlberg, che la immaginò e che diede la maggior parte dei disegni: è lo stesso che fece i disegni delle 112 tavole, carte, ec. che servirono per la stampa della vita di Carlo Gustavo re di Svezia pubblicata dal Puffendorff. Fu senatore e feld-maresciallo e morì nel 1703. (*N. del T.*)

Vado debitore di quest' ultima alla bontà di un principe la di cui perdita non fu mai abbastanza compianta (*).

In ambedue le sorpraindicate opere trovansi incisi alcuni avanzi di monumenti della più grande antichità, come sono ruine di monasteri e di chiese, distribuite in due epoche; la prima incomincia dall' introduzione del cristianesimo in Svezia, che corrisponde al tempo di Olao II, cioè sul finire del X secolo; la seconda epoca principia coll' introduzione del luteranismo, cioè coll' anno 1529.

Questa divisione, che mi sembrò fatta per gettare molta luce sulla questione che trattasi di giudicare, servimmi di norma per quella degli oggetti che vedonsi sulla tavola XLIII.

Le incisioni corrispondenti ai primi quattro numeri rappresentano la pianta e le elevazioni del tempio di Odino, antica divinità dei popoli settentrionali, ne' suoi successivi cambiamenti (**). Tanto nel Nord, che nel

(*) Gustavo III, mentre era in Roma nel 1784, degnossi di esaminare la mia opera, che a quell' epoca io aveva di già incominciata, e volle meco intrattenersi intorno a ciò che dicono gli scrittori sulla pretesa origine settentrionale dell'Architettura *gotica* non che sulla sua denominazione.

Non ignorava quel principe che l' arco acuto era tanto antico in Svezia che ne' paesi meridionali; e per darmi una prova di questo fatto ebbe la compiacenza (poco tempo prima dell' orribile attentato che privollo di vita) di mandarmi un esemplare dell' opera intitolata *Suecia antiqua et hodierna*, descritta nella precedente nota.

Questo illuminato principe apprezzava tutte le arti, l'Architettura particolarmente, sulla quale aveva non comuni cognizioni.

Ebbi il piacere di fargli conoscere due artisti la di cui perdita è ancora compianta dalla scuola francese. Uno è il signor Gagnereux, giovane pittore nativo di Bourgogne, al quale diede la commissione di molti quadri la di cui esecuzione provò quanto talento aveva quell' artista e per la composizione e per il colorito. L' altro fu il sig. Després, giovane architetto di uno straordinario talento nell' invenzione di progetti d'Architettura ed il quale disegnava con gran spirito e facilità i paesaggi e le vedute di mare, che qualche volta incideva oppure dipingeva con eguale prontezza. Il re di Svezia tutto intento a proteggere le arti ed a farle fiorire ne' suoi stati aveva preso quest' ultimo al suo servizio.

Al seguito di questo principe, in qualità di suo secretario, eravi il sig. Adlerbeths svedese assai istrutto nella storia del suo paese, che ebbe la compiacenza di comunicarmi alcune giustissime osservazioni sull'origine dei popoli che abitarono la Svezia in tempi antichissimi, non che sui rapporti che i moderni possono avere con quelli: furono questi schiaramenti importantissimi per i miei studj; molto più che la lettura degli autori che scrissero su queste materie riesce spesse volte difficilissima.

Ebbi di poi la fortunata occasione di abboccarmi intorno allo stesso argomento col sig. Akerblad, già segretario della legazione svedese, abbastanza conosciuto in Francia per la sua erudizione in ogni genere e particolarmente per la sua cognizione di moltissime lingue antiche e moderne: dai diversi ragionamenti seco lui fatti ne ritrassi pure un grandissimo profitto.

(**) Secondo l' Edda degl' Islandesi, il quale comprende tutta la mitologia del Nord, era Odino l'Apollo iperboreo, il più potente di tutte le Divinità e quello nel quale i popoli delle contrade settentrionali aveano concentrato tutte le più brillanti qualità ed ogni genere di potere.

Gli abitanti della Scandinavia, antico soggiorno dei Goti, sembravano onorarlo sopra tutti gli altri popoli ed in una maniera particolare. È presso di questi, vicino ad Upsal, che innalzavasi il più celebre di tutti i tempj di Odino. Un tal tempio viene considerato come il più antico monumento dell' antico culto di questo paese. Una parte era aperta egualmente che nei palazzi dei primi re di queste contrade: *Sub dio aula adaperta, pervium sacellum.*

Incominciossi nel 1118 a fabbricare sulle ruine di questo tempio una chiesa, che fu terminata verso

mezzodì credevasi di offrire un degno omaggio al vero Dio consacrando al suo culto gli edifizj ne' quali veneravansi prima gl'idoli. Questo tempio di Odino (di cui ho già fatta menzione nella spiegazione della tavola XVII a motivo della particolare costruzione de'suoi muri) diventò in tempo del cristianesimo una chiesa sotto l'invocazione di san Lorenzo. Le differenti tinte della pianta, N.° 1, fanno distinguere ciò che appartiene all'antico edifizio da quello che fu aggiunto posteriormente onde renderlo adatto al nuovo uso. Le tre incisioni che seguono sotto i numeri 2, 3 e 4, indicano lo stato nel quale era approssimativamente in origine, non che i cambiamenti cui andò soggetto quando nel secolo XII diventò un tempio cristiano.

L'uso dell'arco a tutto sesto è indubitato, mentre invece quello dell'arco acuto non ritrovasi in alcuno degli stati suoi successivi. Così non avvi il più piccolo vestigio di quest'arco, sia negli edifizj rappresentati sotto i numeri 5 al 12, che in quello sotto il N.° 17. È negli edifizj la di cui fondazione o restaurazione non rimonta al di là della metà del XIII secolo che incomincia a farsi distinguere; per cui non lo incontreremo in queste contrade prima degli anni 1253 e 1260.

Uno dei monumenti i più antichi ed i più considerabili ne' quali sia stato adoperato l'arco acuto è la cattedrale di Upsal, le di cui incisioni sono sotto i numeri 20, 21 22 e 23. La costruzione di questa chiesa è dovuta a' maestri francesi, qualunque sia la denominazione colla quale si vogliano indicare, se cioè con quelli di architetti, oppure coll'altra di muratori come usavasi in allora. Questi maestri furono chiamati da Parigi sul finire del XIII secolo, come viene provato da lettere-patenti dell'anno 1287, riferite nell'opera *Monumenta Uplandica* (parte II, pag. 19). Credo di far cosa grata ai miei lettori dando qui in nota l'estratto di una di queste lettere (*).

l'anno 1180, dal re sant' Erico, e consacrata sotto l'invocazione del martire san Lorenzo. In oggi la medesima chiesa serve di tempio luterano.

Il circolo segnato sulla pianta indica il recinto del terreno di pertinenza del tempio. Questo cerchio è un segno misterioso come il culto dello stesso Dio. Trovasi presso molte altre antiche nazioni e credesi che invece di essere un semplice muro di cinta, oppure una specie di siepe o palizzata coperta di lastre d'oro, consistesse in una catena d'oro massiccio, la quale cingeva il tempio sotto la figura di un serpente, animale mistico dal quale prendeva il nome.

Anche in Egitto la tomba di Osimandía era ornata di un cerchio d'oro di trecentosessantacinque cubiti e diviso in altrettante parti, per far allusione ai trecentosessantacinque giorni dell'anno.

L'autore dell'opera intitolata *Monumenta Uplandica* dalla quale fu copiato il disegno di questo monumento, somministra molte ricerche istruttive sulla origine e sulle successive forme di questo antico tempio d'Odino, nonchè su tutto ciò che concerne la sua costruzione ed il culto del quale era la primaria sede, e dà ragione d'ogni cosa colla più profonda erudizione.

(*) « Rinaldo il Grasso, capo della prefettura di

Quando si confronta la pianta di questo grande edifizio con quella della chiesa di *Notre-Dame* di Parigi, è d' uopo confessare che l'una fu disegnata sul modello dell' altra; e l'autore svedese che io ho citato ne è egualmente persuaso.

La sua elevazione, i dettagli dell'interno delle sue cappelle, non che le forme di molti altri tempj innalzati dopo quest'epoca, in differenti province della Svezia, presentano il medesimo genere di costruzione.

Ben lungi adunque dall'essere la nazione dei Goti, il di cui nome non è ancora cancellato dalla Svezia, quella che portò nelle parti meridionali dell'Europa l'uso della maniera di fabbricare, che sì mal a proposito chiamasi *Architettura gotica*, avvi luogo in vece a credere che un tal sistema propagossi dal mezzodì verso il settentrione.

Tav. XLIV. Stato dell'Architettura araba in Europa dall'VIII secolo fino al XV.

Se i monumenti, che noi passammo in rivista, bastano per provare che una sana critica non permette di attribuire ai popoli Goti, conquistatori dei paesi meridionali dell'Europa, il genere d'Architettura di pesanti proporzioni, nel quale l' obblìo d' ogni principio contrassegnò la prima epoca della decadenza dell'Arte antica: e se la medesima sana critica non ci autorizza per nulla a considerarli come gl' inventori dello stile più elevato, svelto ma bizzarro, che caratterizza la seconda epoca di questa decadenza; non crederassi forse egualmente in diritto di escludere l'opinione di coloro, i quali scorgono il germe di quest'ultimo stile nell'Architettura araba. Diventò questa oramai l' opinione più generale de' nostri tempi: sembrommi però una tale opinione espressa sempre in una maniera troppo vaga, perchè mi determinassi ad adottarla, in un' opera come questa, senza aggiungervi l' esame dei monumenti che soli possono solidamente appoggiarla.

Lontano dai luoghi nei quali ritrovansi edifizj fabbricati dagli Arabi, io non ne conosceva alcuno, il quale mi potesse somministrare i materiali

« Parigi, a tutti quelli che vedranno queste lettere, « salute. Facciamo sapere, che venne al nostro co- « spetto Stefano di Bonneuil, scarpellino, maestro per « fare la chiesa di Upsal in Svezia, proponendo di « andare nel detto regno, ec. ec. e di condurre seco « lui tanti compagni e giovani al suo servizio, quanto « egli crederà necessarj per la detta chiesa. Egli aveva « ricevuto a titolo di prestito dalle mani del sig. Oli- « viero e dal signor Carlo, chierici scolari a Parigi, « quaranta lire di Parigi, per poter condurre i detti « giovani nel suindicato regno e per poter far loro le « spese, siccome disse il prelodato Stefano, ec.

« In prova e conferma di ciò noi abbiamo messo a « queste lettere il sigillo della prefettura di Parigi, « l' anno di grazia mille duecentottantasette, ec. ed « abbiamo suggellato la copia di queste lettere col me- « desimo sigillo, ec. ec.

« Fatto nell' anno e giorno suindicato, ec. ec. »

per un simile lavoro; quando mi capitò nelle mani una raccolta d'incisioni rappresentanti gli avanzi che ancora rimangono dei monumenti innalzati da questa nazione nelle città di Cordova e di Granata, che furono le principali residenze della dominazione araba in Ispagna.

È da questa raccolta, preziosissima per la sua autenticità (essendo composta dei disegni fatti dai membri della Reale Accademia d'Architettura di Madrid, per ordine del re di Spagna, e che doveva essere accompagnata da dissertazioni sulla teoria e sulla pratica dell'Architettura presso gli Arabi), è da questa preziosissima raccolta, io dico, che ricavai i monumenti rappresentati sulla tavola XLIV, i quali sono destinati a dare una idea del carattere che presenta l'Arte, presso questo ingegnoso popolo, in una delle epoche più celebri della sua storia. Mi sono altresì servito, per qualche edifizio, delle diligenti incisioni, sebbene forse non troppo fedeli, unite al viaggio pubblicato dal signor Swinburne.

Prima però di tirarne delle induzioni, è d'uopo esaminare alcuno dei monumenti i quali, nei paesi successivamente conquistati dagli Arabi, sembrano aver loro somministrato i modelli non tanto per i dettagli che si riferiscono agli usi domestici ed ai bisogni del culto, quanto per quella magnificenza nelle invenzioni e per quella ricchezza negli ornamenti, che la loro ardente immaginazione ed il loro gusto per il lusso dovevano spingerli ad imitare.

Fino dal primo secolo dell'egira, il VII dell'era cristiana, pochi anni dopo la morte di Maometto, avevano gli Arabi di già portate le loro armi vittoriose nell'Asia e nell'Affrica. Coloro che si stabilirono nelle province conquistate, stanchi della vita di un popolo errante e sempre in guerra, pensarono in prima a sostituire delle solide e comode abitazioni alle tende; in seguito poi occuparonsi intieramente della costruzione di quegli edifizj d'ogni genere, che sono altrettanti bisogni per un popolo sedentario.

Le fabbriche antiche che essi avevano sotto gli occhi erano ancora rimarchevoli per la grandezza dei disegni, per la forza dei mezzi di esecuzione e principalmente per la profusione e per la varietà degli ornamenti di cui erano sopraccaricate tanto internamente che esternamente. Di tal sorta sono gli avanzi di un edifizio di Persepoli, fig. 8, una delle più antiche città del mondo. Sembra che fosse un portico, formato da una moltitudine di colonne che innalzavansi sopra un solido basamento: era forse questo

l' edifizio indicato col nome di *Palazzo delle quarante colonne.* Le figure 9 e 10, presentano il medesimo uso di colonne in un tempio egiziano, molto somigliante alla maggior parte di quelli che si trovano ancora nel mezzo di ruine che si disputano l' antichità con quelle di Persepoli.

È pure probabile che nelle altre città dell'Oriente acquistate dagli Arabi, i principali edifizi pubblici si distinguessero per una eguale ricchezza di ornamenti: i vincitori l'hanno tosto imitata. Bagdad, Bassora, Damasco ci somministrerebbero le prove di questa rapida imitazione: il vecchio Cairo ne offre una nella moschea Amrah, formata di circa quattrocento pilastri o colonne la di cui pianta puossi vedere sotto il N.° 11.

Ho collocato al N.° 1 la pianta di un' altra celebre moschea, incominciata a Cordova sotto il regno di Abdoulrahman I e terminata da suo figlio Hissem, verso l' anno 800. Ambedue vollero che questo monumento fosse una strepitosa prova della loro magnificenza veramente reale e del loro rispetto per la religione: è altresì una prova del gusto, se non del tutto cattivo, almeno assai bizzarro, degli architetti di quel tempo. Era un edifizio largo 387 piedi parigini e lungo 534: la vôlta schiacciata appoggiavasi sopra doppj archi i quali non hanno di più di 35 piedi di altezza dal pavimento ed era sostenuta da settecento, ottocento e perfino da mille colonne di bellissimo marmo: locchè formava diecinove navate da una parte e ventinove dall' altra. Entravasi nella moschea per mezzo di ventiquattro porte ricche d' oro e di bronzo; quattromila lampadi la illuminavano di notte. I Mori fecero in seguito molti cambiamenti a questa stravagante costruzione; finalmente i Cristiani alterarono ancor più la sua forma primitiva destinandola a servire di chiesa cattedrale, la quale porta ancora oggidì il nome di *Mesquita.*

La bizzarria degli ornamenti interni e la varietà dei colori dei marmi aumentano ancor più la singolarità di questa Architettura, la quale d' altronde è di uno stile affatto differente da quello dei monumenti dello stesso popolo a Granata. L' insieme dell' edifizio, dice un moderno viaggiatore che sembra averlo esaminato attentamente, forma il più straordinario colpo d' occhio, particolarmente prendendo il punto di vista obliquamente alle lunghe fila che presenta questa foresta di colonne. La luce debole ed incerta, la quale non entra che dalle porte e da qualche piccola cupola, spande su questa specie di labirinto una misteriosa oscurità, che dà agli esseri viventi l' apparenza di erranti ombre.

Credettero alcuni autori, che questa chiesa, prima d'essere una moschea, fosse un tempio di Giano. È certo che le colonne che la adornano, mutilate, troncate, allungate per mezzo di basi e di capitelli di forme e proporzioni mostruose, furono tolte da antichi edifizj ruinati, i quali trovavansi ne' dintorni oppure anche nelle province meridionali della Francia, particolarmente a Narbona. Il califfo Hissen aveva devastato e spogliato queste contrade per abbellire Cordova, la quale diventò in poco tempo la sede principale delle scienze, delle arti e della civilizzazione araba.

In questo edifizio, come nell'Alhambra di Granata, di cui parleremo in appresso, non si può non riconoscere l' imitazione orientale; imitazione la quale non essendo diretta dalla ragione e dal gusto, sostituisce l'esagerazione alla grandezza, la bizzarria ed il capriccio alla vera originalità.

Ed è probabilmente a questa moltitudine di colonne che ingombrano la maggior parte delle antichissime costruzioni egizie ed asiatiche, a questa profusione di figure simboliche che cuoprono gli edifizj egiziani, che gli Arabi, strascinati naturalmente verso il maraviglioso, dovettero il gusto per la esagerata magnificenza adoperata nella loro Architettura, e più particolarmente anche la profusione e lo stile bizzarro degli ornamenti, che nella decorazione dei monumenti, sostituirono alle immagini umane proscritte dalla loro religione. E se usarono di alcune forme gradevoli, furono queste probabilmente imitazione o copie di quelle che aveva loro somministrato l' antica Architettura greca o romana. Così per esempio la ricca decorazione di una porta (vedi fig. 18) di uno dei tempj della famosa città di Palmira, offre, sino ad un certo punto, il tipo di tanti ricchi compartimenti che coprono le mura e le vôlte delle moschee e dei palazzi arabi e turchi.

La figura 9 prova forse che lo stesso genio dirige, in tempi lontanissimi gli uni dagli altri, le invenzioni dei popoli di una stessa regione. Rappresenta essa l' interno di un portico, decorato di colonne e di ornamenti di uno stile singolare, il quale vedevasi ancora sul principiare del secolo XVII davanti la porta principale del palazzo dei re di Persia a Ispahan.

Sembra che gli Arabi non abbiano ricevuto altro dagli antichi popoli relativamente all'Arte in generale ed alle parti principali della disposizione e della decorazione: e in queste tradizioni non si travede ancora una forma

di costruzioni o d'ornamenti che abbiano qualche analogia coll'arco acuto e colle vôlte di stile gotico.

Non sarebbe fuor di luogo il credere, che gli Arabi i quali coltivarono con moltissimo zelo tante scienze, ne abbiano fatta una anche dell'Architettura applicandola così ai loro usi. Diverse circostanze concorrono a provarlo (*); non potendoci però noi servire nelle nostre ricerche d'opere, delle quali forse non ne resta più, che qualche vaga indicazione, siamo obbligati a cercare la luce atta a rischiararci nei soli monumenti.

Gli accademici spagnuoli sopraccitati diedero alcune dimostrazioni geometriche della specie d'arco adoperato dagli Arabi: sono qui riportate sotto i numeri 29, 30 e 31. Risulta da queste dimostrazioni che un tal arco, nella sua particolare disposizione, ha due parti distinte: la cima cioè, ove le linee invece di produrre una punta acuta colla loro intersecazione diagonale, come nell'arco acuto, si rialzano ad un tratto dopo un aumento assai sensibile, ed offrono per così dire la forma di un abbracciamento: la base, la quale, invece di offrire il maggior diametro della curva, come nell'arco circolare, trovasi diminuita ossia ristretta da due parti rientranti, che danno all'arco una forma simile a quella di un ferro di cavallo.

Il più antico esempio è sotto il N.° 2: rappresenta questo la porta d'ingresso oppure la facciata della moschea di Cordova che citammo più sopra. Dalle figure però che sono sotto i numeri 3 e 4, che offrono l'interno di questo edifizio, scorgesi che gli Arabi facevano uso più generalmente dell'arco semi-circolare. Le figure 5 e 6, che fanno vedere più in grande i membri principali di quest'Architettura, come le colonne, i pilastri, i capitelli e le trabeazioni, non che la figura 7, la quale offre il dettaglio di certi archi intrecciati in una maniera singolare al di sopra delle colonne,

(*) Trovansi in fatto nella *Bibliothèque Orientale* di D'Herbelot molti articoli relativi allo studio ed alla pratica dell'Architettura. Se i nomi degli artisti ed i titoli delle opere fossero accompagnati delle loro date, noi potremmo trovarvi qualche luce sulle differenti epoche dell'Arte presso gli Arabi. Leggesi nella edizione in fol. pag. 617 la parola *mohandes*, che significa un geometra e un architetto. Alla pag. 965 *Ketab-Alolouf* è il titolo di un'opera, nella quale trattasi di tempj, di palazzi e generalmente di grandi edifizj innalzati in diversi tempi. Questo libro fu composto da *Abou-Mâschar-Mohammed-ben-Omar-Al-Balkhi*, secondo la relazione di *Ben-Madhiar*, scolaro di questo autore, nella sua opera intitolata: *Moutekhèb*. Alla pag. 968 *Ketab Alheirhan* è un Trattato sul modo di fabbricare le muraglie. Lo Scheikh *Almorgi-Al-Tacufi* compose un'opera sul medesimo argomento, la quale venne commentata da *Abau-A'bdallah-Al-Damagani*, capo dei Cadhis. *Al-Raschid* ne compose un'altra divisa in tre parti. Pag. 975, *Ketab-Dharà Al-Kâbah*, è il titolo di un'opera nella quale si tratta della *Kaabah*, del tempio cioè della Mecca, ed è anonima. *Ketab-Alcassar-Vesmathom-Usefathom* è un Trattato intorno ai palazzi più celebri e vi sono menzionati e descritti particolarmente. Quest'opera fu composta da *Aboul-Cassem-A'li-Ben-Giafar*.

onde servir loro di legame e d'appoggio, hanno per iscopo di dare una più precisa idea dello stile bizzarro, che presenta l'Architettura araba nella sua prima età, nell'VIII secolo.

A Granata invece si vede come fu nel suo ultimo periodo, nei secoli cioè XIV e XV, sul finire della dominazione degli Arabi in Ispagna.

Le figure 20, 21, 22, 23, 25 e 27 rappresentano la pianta e le parti interne ed esterne di un edifizio di questa città, che gli Arabi chiamarono il palazzo dell'*Alhambra*, col qual nome distinguesi ancora oggigiorno. Le succitate figure ci fanno conoscere quanta ricchezza e quanta leggerezza mettevano essi negli ornamenti della loro Architettura. La forma degli archi e delle arcate, sotto i numeri 21 e 22, è ancora la medesima da noi testè descritta: è forse a quest' arco che deve la sua origine l'arco acuto, oppure non ne è egli stesso che una varietà?

Del resto, nella disposizione generale e nei principali dettagli di quest'ultimo edifizio, tutto annunzia, nel modo il più sensibile, un progresso verso il perfezionamento dell'Arte, che praticavasi in allora presso gli Arabi come presso tutti i popoli civilizzati. Per ciò che spetta alla solidità, nelle construzioni in cui richiedesi specialmente, come sono le porte o le mura delle città, le figure 2 e 21, ci danno campo a giudicarne tanto all'epoca dell'VIII, che del XV secolo.

Sarebbe assai interessante il poter conoscere le variazioni cui andò soggetta l'arte del fabbricare presso gli Arabi, durante l'intervallo di tempo che divide le due sopraindicate epoche. L'opera incominciata dagli accademici spagnuoli, di cui parlammo più sopra, doveva in ciò soddisfare la nostra curiosità, se avessero potuto completarla nelle sue parti principali ed aggiungervi altresì i loro dotti commenti (*). Per supplire però in qualche

(*) Possiamo aspettare a questo proposito un grande ajuto dall'opera che pubblicherà M. Laborde sulla Spagna, e sopra i suoi monumenti d'ogni tempo e d'ogni genere. Il lavoro da lui recentemente dato in luce intorno un musaico dell'antica città d'*Italica*, ci è di buonissimo augurio ed è assai commendevole per la magnificenza e per la fedeltà dell'esecuzione.

Il titolo dell'opera di Laborde è il seguente: *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne; Paris, Didot l'aîné*, 1807 e seg. 4 vol. gr. in fol. fig. I nostri lettori potranno altresì consultare con profitto la bellissima opera di Murphy sulle antichità arabe in Ispagna, intitolata: *The Arabian Antiquities of Spain by James Cavanah Murphy*; London, anno J. C. 1813; anno Heg. 1228; gr. in fol. Le tavole di quest'opera sono eseguite con tutta la diligenza e delicatezza di taglio dai migliori artisti inglesi sui disegni dello stesso Murphy. La parte I contiene le antichità di Cordova e nella II vi sono quelle di Granata, con tutti i più minuti dettagli. A quest'opera serve d'introduzione l'altra dello stesso Murphy pubblicata nel 1816, il di cui titolo è il seguente: *The history on the mahomentan Empire in Spain: containing a general history of the Arabs, their institutions, conquests, and manners to the expulsion of the Moors*; London, 1816, in 4.° (*N. del. T.*).

maniera a questa lacuna ho qui riunito sotto i numeri 12, 13, 14, 15 e 16, due piante, un'elevazione e due vedute interne di un castello arabo chiamato *la Zisa*, situato sulla strada di Morreale a Palermo. Fu fatto fabbricare dagli emiri saraceni, dal IX all'XI secolo, nel tempo ch'essi erano padroni della Sicilia. Gli archi tanto nell'interno che nell'esterno di questo edifizio sono leggermente acuti e si allontanano pochissimo dall'arco a tutto sesto: la tendenza però verso la forma acuta diventa assai più sensibile sulla facciata esterna. Sarebbe ciò forse perchè, dall'XI al XII secolo, questo genere d'arco nasceva in certo modo fra le mani degli Arabi; oppure perchè, già usato a quest'epoca nel nord dell'Europa, erasi introdotto presso gli Arabi a motivo del loro contatto coi Normanni, i quali non hanno potuto scacciarli dalla Sicilia se non che verso la fine dell'XI secolo? Ed è fors'anche più probabile che siasi adoperato l'arco acuto nei restauri fatti posteriormente tanto nell'interno che nell'esterno del palazzo della *Zisa*, da coloro che l'occuparono dopo degli Arabi; siccome ce ne somministra un esempio nel XII secolo la chiesa di Morreale (vedi tavola XXXVI, fig. 34).

Ho riunito su questa tavola gli edifizj arabi i più proprj a spargere qualche luce sull'opinione di coloro i quali scorgono nello stile di questa Architettura il vero e solo modello dell'Architettura detta gotica; principalmente di quella che appartiene alla sua seconda epoca, che è anche la più bella. Le due tavole seguenti nel mentre offrono una serie di documenti non meno interessanti e fors'anche più straordinarj ed egualmente relativi alla spiegazione del sistema gotico, daranno altresì occasione a nuove congetture intorno ad un sì importante argomento.

Tav. XLV. Serie di edifizj di diversi paesi, i quali sembrano partecipare dello stile detto gotico, ed aver contribuito alla sua invenzione in Europa.

Una terza opinione intorno all'arco a sesto acuto, la di cui semplicità ha sedotto non pochi scrittori, è quella che nei tempi di mezzo, fra il X cioè e l'XI secolo, alcuni artisti di miglior gusto che non erano i loro contemporanei, non trovando nello stile dell'Architettura usata dopo la sua decadenza, se non che una monotonia ed una pesantezza insopportabile, credettero di restituirla alla primiera sua eleganza e leggerezza sostituendo l'arco acuto al circolare.

A ben conoscere, dopo l'intervallo di sette ad otto secoli, la strada battuta da quegli architetti per giungere ad una simile invenzione è

necessario di richiamarsi alla memoria, che le nazioni le quali, spinte le une dalle altre come altrettante onde, invasero la Germania, le Gallie e le Isole Britanniche, trovarono dappertutto o costruzioni innalzate dai Romani o edifizj fatti giusta i principj della romana Architettura: campi cioè fortificati, i quali eransi trasformati in città, ponti, acquidotti, tempj e palazzi. I nuovi conquistatori, quasi tutti di celtica origine, nomadi, pastori o tutt'al più agricoltori non conoscevano altre abitazioni, a motivo della loro rozza e vagabonda vita, se non che i carri o le tende in mezzo alle pianure oppure le capanne difese dalle foreste. Il palazzo d'Attila, capo degli Unni e signore delle Pannonie, era tutto di legno anche quando ricevette la famosa ambasciata dei due imperi.

Fu pertanto imitando i modelli dell'Architettura romana che i vincitori stabiliti nelle loro nuove dimore incominciarono a dedicarsi alla pratica dell'Arte di fabbricare: ed ognuno ben s'avvede che una tale imitazione dovette essere straordinariamente modificata, prima dalla ignoranza degli imitatori e poscia dalla influenza del loro clima originario, dai loro costumi, non che dalle loro nazionali abitudini.

Or bene, se, nel secolo IV, l'Architettura romana era giunta, tanto nel centro dell'Italia che nella capitale dell' impero, al grado di decadenza dimostratoci dalle precedenti tavole, non sarà fuor di luogo il credere che nelle province più lontane e nelle colonie fosse contemporaneamente giunta, rapporto allo stile, all'ultimo punto del suo decadimento.

L'Arte in fatto era intieramene sparita. La solidità faceva sola il merito degli edifizj: il più delle volte erano essi intieramente privi di ornamenti e quelli che offrivano erano del più cattivo gusto e di rozzissima esecuzione. Non deve adunque far sorpresa che, quando le idee della magnificenza si svilupparono presso il popolo che aveva conquistato il nord dell'Italia, le mani inabili da un tal popolo adoperate, dirette dal suo grossolano gusto, abbiano tentato di abbellire i suoi nuovi monumenti coprendo le loro nudità con tanti goffi ornamenti e con una quantità di bizzarre figure di uomini o d'altri animali.

Questi errori e queste mostruosità andarono crescendo di secolo in secolo. Si erano sparse presso tutti i popoli succeduti al dominio romano, quando, sul cominciare del XII secolo e sopra tutto nel corso del XIII,

fu generalmente usata la nuova maniera di fabbricare, caratterizzata particolarmente dall'arco acuto e dalla profusione degli ornamenti i più variati.

I fatti da me accennati in complesso potrebbero sembrare sufficientemente provati dalle tavole e dalle precedenti parziali osservazioni: essendo però noi giunti ad un'epoca importantissima, a quella cioè di un cambiamento, direi quasi totale, nella pratica di un'Arte che appartiene a tutte le nazioni, pensai che queste avevano in certa qual maniera il diritto di pretendere che la parte da esse avuta in questa specie di rivoluzione, fosse provata con esempj analoghi a quelli somministratici dall'Italia. Fu a quest'oggetto, che, dopo di avere presentato sulla tavola XLV alcune costruzioni le quali indicano nuovamente la decadenza in Italia nel IV e V secolo, offro in seguito i monumenti conosciuti in Inghilterra, in Francia ed in Germania come altrettante opere dell'Architettura gotica. È questo una specie di compendio fatto per gli occhi: simili quadri sono utilissimi di quando in quando, massime in una storia della natura di quella che ci intrattiene presentemente.

Le tre prime figure, copiate dall' arco di Costantino a Roma e da due monumenti di Ravenna, innalzati al tempo di Teodorico, ci richiamano alla memoria le tavole II, XVII e XVIII. Noi scorgiamo in esse l'Arte la quale perde gradatamente, sia nel suo insieme che ne' dettagli, tutto ciò che costituisce la bellezza. Sotto il principe ostrogoto essa non conserva più se non che una semplicità solida; ma grossolana e pesante: e tale pure ci si presenta, presso gli altri popoli, in quelle costruzioni che appartengono ad un'epoca quasi contemporanea.

Le figure 4, 5 e 6 sono copiate da monumenti che vengono considerati in Inghilterra come i più antichi fra qnelli innalzati dalla nazione sassone o germanica, la quale nei secoli V, VI e VII formovvi diversi stabilimenti monarchici conosciuti col nome di *Heptarchia*. Scorgesi in tali monumenti la medesima solidità pesante notata nei precedenti; non che la mancanza delle proporzioni e l' uso delle colonne isolate per sostenere gli archi: questi archi però sono ancora di forma circolare.

Le figure 10, 11 e 12 servono a far vedere che nella progressione de' tempi la medesima Architettura trovossi, nello stesso paese, coperta di ornamenti profusi senz'alcun gusto e soprattutto senza il minimo rapporto colla destinazione degli edifizj.

Le figure 9, 20 e 23 offrono, la prima in una chiesa di Lombardia dell'VIII secolo, la seconda in una delle porte di Milano dell'XI al XII secolo, e la terza in una chiesa di Liegi egualmente dell'XI secolo, il medesimo carattere di costruzione e d'ornamenti, non che i medesimi archi circolari usati qualche volta come semplice decorazione.

Questi archi sono ancora circolari nelle figure 7 e 8, le quali offrono due costruzioni francesi, la di cui data rimonta al VI secolo. L'una di esse è la torre che innalzavasi nel mezzo del così detto *Cimitero degl' Innocenti* a Parigi; l'altra fa parte della principal porta della chiesa della Badía di *S. Germain des Prés*, egualmente a Parigi.

Le figure 14 e 15 rappresentano le due facciate delle chiese d'Angers e di Caen, fabbricate nell'XI secolo. Gli archi sono di forma circolare; ma allungati egualmente che quelli d'una rovina della badía del Paracleto, resa celebre dai nomi di Eloisa ed Abelardo (vedi fig. 16).

Dalla Germania non ho potuto procurarmi alcun monumento che rimontasse a tempi assai lontani. Le figure 19 e 21 rappresentano chiese dell'XI secolo, nelle quali vedesi ancora usato l'arco circolare; vi si trova pure l'arco acuto, ma solamente nelle parti restaurate o aggiunte dopo, come puossi altresì osservare in una chiesa di Liegi, collocata sotto il N.° 22.

In Inghilterra finalmente, più che altrove, noi troveremo di che soddisfare all'oggetto particolare della tavola che presentemente sta sott' occhio del nostro lettore.

Gl' Inglesi dividono la Storia della loro Architettura nazionale in quattro grandi epoche, caratterizzate da notabili variazioni nello stile.

La prima epoca abbraccia il tempo scorso dall'arrivo dei Sassoni, nella metà del V secolo, sino alla conquista di Guglielmo, nel 1060. In questo spazio di tempo lo stile dell'Architettura, limitato, come già dicemmo, a una pesante imitazione dell'Arte romana in decadenza, fu essenzialmente semplice e nudo. L' arco circolare fu conservato dai Barbari; ma non fu ornato che con qualche grossolana modanatura. Le colonne, o piuttosto i massicci di pietre che sostengono gli archi e le vôlte, erano d' una tozza proporzione: la forma dei capitelli variata, ma senza gusto e senza intelligenza: tutt' al più sono rimarchevoli alcune sculture relative a credenze religiose o alla storia particolare del tempo. Quasi tutte le costruzioni erano

in allora dirette dai vescovi o dai capi de' monasteri. In questa prima età l'Arte di fabbricare non fece alcun progresso, in Inghilterra, che sotto il dominio di Alfredo. Questo principe, il di cui regno sparge una viva luce sulla storia del suo paese, verso la fine del IX secolo, sembra prendesse ad imitare in tutto Carlo Magno, il quale, in principio dello stesso secolo, occupò un sì gran posto nella storia di Francia. Egualmente che questo monarca si propose Alfredo la restaurazione delle scienze e delle arti.

La seconda epoca dell'Architettura, presso gl' Inglesi, vien collocata alla metà del XII secolo, che è quanto dire un secolo circa dopo la conquista dei Normanni. Ben lontano dalla disprezzante incuria e dai grossolani costumi conservati per sì lungo tempo dai Sassoni, questo popolo, uno dei più laboriosi e dei più industriosi di quelli che abitavano le province della Francia, portò nella sua novella patria il gusto per le arti, e giunse ben tosto a farne rinascere la coltura (*). Si distinse particolarmente per la cura avuta, non che per il lusso adoperato nelle costruzioni sì pubbliche che private. Le loro dimensioni sempre più ampie, la distribuzione di tutte le parti meglio intesa, il carattere sovente singolare delle decorazioni, e soprattutto la varietà veramente infinita degli ornamenti di cui vanno fregiate, tutto insomma annunzia un vero miglioramento. La porta della chiesa d' Ely (vedi il N.° 11) ce ne somministra un esempio: è questa l'Architettura che in Inghilterra chiamasi *Normanna*, ossia *la nuova maniera di fabbricare*. Questa porta, eccessivamente ornata; ed a tutto sesto nella sua decorazione principale, offre nell' interno la forma di un trifoglio, figura che diventò in seguito tanto comune. L' abbandono dell' arco circolare sostituendovi l' arco acuto (*the pointed arch*) forma come il carattere speciale della seconda epoca. Questa sostituzione incomincia alla fine dell' XI secolo e nel corso del XII diventò generale.

Il secondo stile, perfezionato e quasi direi ridotto a sistema, ci conduce alla terza epoca dell'Architettura in Inghilterra, che dalla metà del XIII secolo continua sino alla fine del XIV. Nel corso di quest'ultimo secolo gli Odoardi occuparono architetti d'una rimarchevole abilità. Tutte le costruzioni ecclesiastiche o civili che uscirono dalle loro mani si distinguono pel

(*) *Essi introdussero la civiltà e le arti liberali*, dice Bentham nella sua *History of the Church of Ely*, opera assai interessante per la Storia dell'Arte e di una assai bella esecuzione: di essa mi sono approfittato più volte come vedrassi in seguito.

numero, per la materia e la leggerezza delle colonne: le vôlte sono ricche di compartimenti assai lavorati; le finestre, più larghe, sono abbellite da vetri colorati semplicemente o anche istoriati.

La quarta finalmente ed ultima epoca trae origine dai medesimi progressi di questo gusto sempre crescente di abbellire, gusto, il quale, applicato con maggior arte in tutte le parti interne ed esterne degli edifizj, giunse a renderli veramente eleganti: chiamasi questo dagl' Inglesi *The florid gothic*, il gotico fiorito. S'introdusse sotto il regno di Enrico VI e continuò fino alla fine di quello di Enrico VIII, sino ai tempi cioè di Francesco I re di Francia.

Si può dire che questa progressione cronologica dell'Architettura gotica, in Inghilterra, ritrovasi nelle successive costruzioni della chiesa d' Ely (*).

La figura 24 offre lo spaccato per il lungo di questo grande edifizio, dal quale si può conoscere il fare delle differenti età. A destra, tutta una parte è fabbricata coll' arco circolare; tutta un' altra parte alla sinistra è costruita coll' arco acuto. L' ordine si mostra sempre più ornato: produce egli un effetto maraviglioso, alla crociera dei quattro bracci dell' edifizio, e nella costruzione delle torri, le quali, collocate sopra il coro, terminano maestosamente l' aspetto generale.

Le tre figure 25, 26 e 27 ripetono più in grande la dimostrazione dei tre diversi stili. La figura 27 offre quella della prima epoca; la figura 25 quella della seconda, e la figura 26 finalmente presentando i dettagli della cupola ottagona che occupa il mezzo del tempio e che è terminata da una lanterna di costruzione leggiere ed elegante, ci somministra un esempio dello stile della quarta epoca.

(*) Il numero delle opere nelle quali raccolsero gl' Inglesi i monumenti e presentarono i caratteri distintivi le differenti età della loro Architettura, è veramente infinito. A quelle di Walpole, di Bentham e di Strutt, da me citate, aggiungerò anche le seguenti raccolte, le quali sono degne di una particolare menzione: Dodworth, *Monasticon Anglicanum*; Dugdale, *Antiquities of Warwichsire*; Carrel, *Anglo-Norman Antiquities*; Brown Willis, *Views of principal cathedrals*; King, *Dissertations upon Castels*; Gough, *Sepulcral monumens*; Grose, *Views of ancient remains*; Warthon, *History of Poetry*; *Cathedrals*, raccolta pubblicata dalla Società degli Antiquarj di Londra; *Antiquities of the Great Britain*, di Tommaso Hearn e Gug. Byrne; *Picturesque Antiquities of Scotland*, di Adamo Cardonel. Ai documenti da me ritrovati in queste opere devo aggiungere quelli ricevuti a viva voce dal signor Orazio Walpole e da Lord Camelford, i quali eransi più volte occupati di simili indagini: così dicasi del signor Forster, il quale ebbe la gentilezza di trasmettermi diverse incisioni di monumenti, che ancora trovansi in Normandia, accompagnandole di giudiziose riflessioni intorno le differenti età dell'Architettura inglese e particolarmente sul bel tempio d'Ely: e per ultimo nominerò il buon Decano, il reverendo D. Lloyd, il quale, nel mandarmi nuove notizie intorno al medesimo edifizio, ebbe la compiacenza di unirvi alcuni disegni eseguiti con molto talento da una sua nipote.

Mi sono di buon grado lasciato indurre a seguir, ne' suoi dettaglj, questa classificazione delle epoche e degli stili dell'Architettura in Inghilterra, perchè sembrommi degna di fissare l' attenzione dei critici, potendo inoltre essere adoperata con eguale vantaggio da coloro i quali avessero intenzione di occuparsi della storia del fabbricare propria a ciascun paese; incominciando dalla decadenza fino al risorgimento della bella Architettura antica (*); intervallo nel quale il più delle volte venne compreso ciò che impropriamente chiamasi i due stili dell'Architettura gotica.

Aggiungerò, che questa specie di digressione sulle epoche dell'Arte in Inghilterra non può considerarsi come estranea all' oggetto principale della tavola, di cui passammo or ora in rivista i principali monumenti: che anzi la medesima è necessaria per mettere il lettore in istato di giudicare fino a qual punto è fondata la terza opinione, da noi citata più sopra, intorno alla introduzione dell' arco acuto.

Questa opinione riguarda più particolarmente gl'Inglesi ed era ben necessario di dimostrare in che maniera poteva essa risultare per i medesimi dopo l'esame comparativo dei loro monumenti.

Il signor Orazio Walpole, che diede in varie opere, sufficienti prove del suo spirito ben coltivato, non che del suo finissimo gusto, e che aveva non comuni cognizioni nell'Arte del disegno e particolarmente sull'Architettura, è stato il primo, se io non m'inganno, che considerò la questione sotto questo nuovo punto di vista o almeno fu il primo che spiegossi in termini precisi intorno tale materia. -- Leggesi nel tom. I, cap. IV dei suoi *Anecdotes of painting in England*, che l'arco acuto, forma particolare all'Architettura detta *gotica*, fuvvi introdotto nel medio evo, come un miglioramento dell' arco circolare, *as an improvement on the circular*.

Un altro scrittore inglese ed artista, il signor Strutt, descrivendo, in un' opera tutta consacrata alle antichità del suo paese, le variazioni del gusto e delle abitudini nazionali relativamente alle arti, osserva che queste novità

(*) Il signor Le Beau, nell' elogio dell' abate Lebeuf (vol. XXIX, *Académ. des Inscript.*) prova che questo dotto scrittore avrebbe condotto a buon termine un simile lavoro relativamente alla Francia. I suoi viaggi ed i libri da lui letti l' avevano famigliarizzato di tal maniera coi monumenti del medio evo, ch' egli distingueva in essi, direi quasi al primo colpo d'occhio, il carattere proprio di ciascun secolo. Dietro l' invito del sig. Joly-de-Fleury, magistrato di un sapere universale, aveva egli formato il progetto di riunire, in un sol corpo d' opera, tutte le cognizioni che aveva acquistate intorno a questa sì interessante parte della Storia. Morendo confidò l' esecuzione del suo progetto a un dotto, di cui il signor Le Beau tace il nome. Sarebbe questa una nuova specie d'Arte diplomatica, la quale potrebbe talvolta supplire alla perdita dei titoli.

e le forme d'invenzione capricciosa che l'accompagnano; avevano per i suoi compatriotti una specie di grazia e di bellezza; che offrivano una analogia assai sensibile col carattere dello spirito e del gusto in allora dominante; e che costituivano ciò che ancora chiamasi in Inghilterra *lo stile romantico.*

E giacchè la stessa cosa succedette all'incirca presso tutti i popoli dell'Europa, perchè non potremo noi credere che in un'epoca in cui sembrava risvegliarsi lo spirito umano dal suo lungo sonno, mentre gli uomini occupati dalla coltura delle scienze e delle lettere v'introducevano in pari tempo le forme bizzarre e le sottili arguzie della scolastica, perchè, dico, non potremo credere che l'immaginazione esaltata degli artisti gli abbia egualmente portati a creare un nuovo genere d'abbellimento in Architettura, ed uno stile altresì non meno stravagante? Lo stesso entusiasmo religioso che aveva prodotto le crociate, inspirava a tutti i popoli cristiani il desiderio di moltiplicare ne' proprj paesi gli edifizj destinati al culto divino: nelle loro capitali, innalzavano essi, quasi a gara gli uni cogli altri, cattedrali di una mole gigantesca, le quali eccitano ancora la nostra ammirazione. Nell'esame fatto degli edifizj di questo genere fummo sorpresi da maraviglia per la straordinaria elevazione delle mura interne, per le vôlte composte di due quarti di cerchio, per le grandi e larghe lunette, nelle quali andavano a prendere la luce le finestre prolungate ad una prodigiosa altezza; notammo pure la quantità delle modanature, delle costole di rilievo e simili, che danno origine a tanti angoli saglienti e rientranti che s'incrocicchiano in tutti i sensi: è in tali edifizj e nella intersecazione moltiplicata di quelle linee, che producono altrettanti archi acuti, che gli autori ed i seguaci della terza ipotesi credettero di rinvenire l'origine ed il modello dell'arco a sesto acuto.

Quest'invenzione non che il carattere dei dettagli che vi erano appropriati, dovettero ottenere tanto più prontamente l'approvazione di tutti gli architetti, in quanto che somministravano ai medesimi un mezzo sicuro di cattivarsi l'ammirazione colla leggerezza e colla arditezza delle proporzioni. È ben difficile in fatto il non lasciarsi strascinare da un tal sentimento osservando gli edifizj di cui le tavole XXXIX, XL e XLI, ci offrono l'insieme oppure le parti principali. Avvi anche luogo a credere, che, mentre gli artisti i quali adoperarono pei primi l'arco acuto, cercavano di

soddisfare la tendenza che hanno ordinariamente gli uomini per le invenzioni e per le idee nuove, fossero altresì persuasi che un tal arco doveva dare maggior forza e solidità alle differenti parti di un edifizio. Noi già vedemmo che devonsi allo stesso motivo le più antiche costruzioni di questo genere, che ci offre il monastero *del Sacro Speco* vicino a Subiaco (tav. XXXV). Altre prove s'incontrano nei monumenti o nelle restaurazioni dei secoli posteriori, dove l'arco acuto fu collocato sopra l'arco a tutto sesto. Sotto questo rapporto l'invenzione medesima risulterebbe dal desiderio di dare ai monumenti un'altezza eccessiva, senza estenderne le basi e senza rinforzarli col mezzo di sostegni nell'egual proporzione: sarebbe in certa guisa la risoluzione di un problema di costruzione (*).

Le cinque figure che terminano a destra questa tavola XLV rappresentano monumenti che vedonsi ancora in diverse parti del Levante. Col mettere sott'occhio del lettore archi ed arcate di una forma stravagante e particolare a questi luoghi, aggiungesi maggior forza alle numerose prove,

(*) I matematici e gli autori dei trattati di Architettura non sono tutti della medesima opinione sulla forza comparata dell'arco a tutto sesto e dell'arco acuto e per conseguenza non vanno d'accordo su quella dei due generi di vôlta che ne risultano; la maggior parte di essi però sta in favore dell'arco acuto.

L. B. Alberti dopo d'aver descritto l'arco acuto, aggiunge ch'egli considera l'arco circolare come il più forte: *rectum arcum omnium esse firmissimum cum re ipsa censent, tum et ratione, argumentoque monstrant*, lib. III, cap. XIII.

Brunelleschi al contrario, nel discorso che gli fa tenere il Vasari quando rese conto delle sue operazioni per la vôlta di santa Maria del Fiore, spiega come, per renderla più forte, preferì di dargli *il sesto di quarto acuto.*

Cesariano in una nota del suo Commentario sul capitolo secondo del libro I di Vitruvio, osserva che l'arco acuto è capace di sostenere un gran peso, nella sua parte superiore e perpendicolarmente, ma che lateralmente offre minor resistenza dell'arco a tutto sesto.

Francesco Sansovino, figlio del celebre architetto di questo nome, in una lettera che è la quinta delle *Lettere Pittoriche*, riferisce nel seguente modo i motivi che lo determinarono a far uso dell'arco acuto, nella costruzione delle vôlte del palazzo della Comune a Venezia: *Perchè fra le forme de' vôlti, è molto più forte l'acuta che la mezza sferica, essendochè l'acuta, per essere parte di triangolo, è difficile, che per l'angolo nel quale le due linee si urtano e serrano insieme, possa cedere o spezzarsi.*

Blondel, nel suo *Cours d'Architecture*, è d'avviso che l'arco acuto ha una spinta minore. Belidor nella *Science des Ingénieurs* dà un metodo per calcolare la spinta che fanno gli archi circolari ed acuti verso il punto dell'imposta.

Il P. Frisi in una piccola dissertazione stampata a Livorno nel 1766 col titolo di *Saggio sopra l'Architettura gotica*, fa una distinzione conforme a quella del Cesariano. Il Milizia, *Principj d'Architettura civile*, tom. I, cap. XVII, dice precisamente: che *gli archi gotici sono i più forti:* e nel tomo III, cap. V, così si esprime: *La struttura delle vôlte gotiche è la più vantaggiosa, ha minore spinta di qualunque altra specie di vôlta.*

Il signor Rondelet è della medesima opinione: *Le vôlte, delle quali l'altezza dell'arco è maggiore di quella della metà del diametro, hanno il vantaggio di spinger meno delle altre a tutto sesto.* Vedi il tom. II, pag. 130 del *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir.* Io vidi l'autore in Roma tutto intento a prepararne i materiali ed a riunirne le prove, in mezzo a tutto ciò che l'Arte antica ci offre di più perfetto.

Il signor Francesconi professor di geometria al collegio di san Marco in una nota alla sua dissertazione sopra una lettera attribuita al Castiglione piuttosto che a Raffaello, non approva l'opinione dell'autore di quella lettera, che cioè l'arco circolare sia più forte dell'arco acuto.

già date sulla tavola XXXVII, della decadenza dell'Architettura orientale. Avvi luogo a credere che gli archi acuti, che qui si osservano, siano del tempo delle Crociate.

Tav. XLVI. Congetture sull' origine, sulle forme diverse e sull'uso dell'arco detto gotico ne' paesi i più conosciuti.

Nella spiegazione della tavola XXXV dissi, che, dopo d'averne consacrato un certo numero all' esposizione del sistema d'Architettura detto *gotico*; dopo d'essermi occupato di stabilire le sue epoche, e di determinarne le forme particolari ed i nomi; dopo d' aver fatte conoscere le varie opinioni pubblicate sull' origine dell'arco acuto, che ne costituisce il carattere distintivo, impiegherei una tavola a riprodurre in certo modo la questione nella sua totalità, presentando una serie di monumenti conosciuti, scelti fra quelli delle diverse nazioni che fecero un maggior uso di tale specie d' arco: è questo lo scopo della presente tavola.

Sebbene si rimonti, per così dire, alle primitive nazioni ed alle prime pratiche dell'Arte io non ripeterò qui le cose che si trovano in tutti i trattati d'Architettura (*) sulle prime abitazioni degli uomini scavate nelle rupi o sotto terra oppure praticate nelle foreste e costrutte poscia con una certa cura in forma di capanne, a norma dei bisogni del clima e della maniera di vivere di ciascun popolo. Così non occuperommi delle discussioni, oramai superflue per giungere ad un indubitato risultamento, se cioè gli edifizj in pietra, essendo succeduti a quelli di legno, copiarono da questi i principali membri di ciò che chiamasi Ordine d'Architettura, e se riprodussero, nei loro ornamenti, molte altre parti della primitiva costruzione: le fig. 1 a 7 di questa tavola basteranno per richiamare alla memoria tali idee generalmente accettate.

La figura 8 presenta uno spazio intermedio fra due colonne o pilastri, i quali troppo lontani l'uno dall' altro per sostenere l' architrave, avrebbero resa necessaria l' applicazione di pezzi di legno o puntelli. Fu creduto e non senza ragione, che devesi al desiderio di rendere questo mezzo meno spiacevole all' occhio l' invenzione dell' arco circolare, il quale sembra esserne in fatto il perfezionamento. E da questo forse ne venne in seguito anche l'invenzione dell'arco a sesto acuto, intorno a cui fu sì lungamente

(*) Potrei qui citare tutti gli autori che scrissero sull'Architettura. Accontenterommi però di nominarne alcuni, come Vitruvio coi suoi traduttori Galiani e Perrault, L. B. Alberti, Laugier, Goguet, Blondel, Milizia, Algarotti, e sopra tutto il Dizionario d'Architettura dell' Enciclopedia metodica.

disputato. Dall' uso di questi archi, incrocicchiantisi diagonalmente alla chiave delle vôlte, ne derivano quelle che noi chiamiamo vôlte a crociera, non che tutte le costole di rilievo, di nome e forma tanto diverse, che notammo nelle costruzioni del sistema gotico. La figura 11 ne offre una piccola idea.

Finora non si conosce alcun esempio dell' arco acuto nelle rovine delle fabbriche antiche, giacchè non si possono considerare come tali le arcate che dagli Etruschi e dai Romani furono fatte per sostegno della terra nelle tombe, dei condotti d' acqua o dei serbatoj sotterranei. La loro forma triangolare o acuta vedesi sotto i numeri 12, 13, 14 e 15.

Le figure seguenti ci richiamano alla memoria l' opinione di coloro i quali vedono l' origine dell' arco acuto nelle pratiche di costruzione insegnate per così dire dalla natura ai popoli pescatori o nomadi e principalmente a quelli che abitavano le contrade iperboree. Sparsi gli uni sulle spiagge del mare adoperano per la costruzione delle loro capanne, in mancanza di legna, le ossa de' più grandi pesci oppure de' cetacei, le quali intrecciate nella curvatura producono una specie di arco (*): imitano gli altri la medesima figura nell' inclinazione dei fianchi delle loro tende, all' oggetto di facilitare lo scolo delle nevi e delle pioggie. Tutte queste forme triangolari producono assai naturalmente l' arco acuto. Accennando più sopra queste analogie ed insistendo particolarmente nella descrizione ragionata delle tavole (*Architettura*, *descrizione della tavola* XLVI) noi abbiamo fatto riflettere, che le medesime spinsero gli autori italiani a credere che le nazioni gotiche o tedesche furono quelle che introdussero l' uso dell' arco a sesto acuto, come una conseguenza del triangolo equilatero adottato dalle medesime nazioni nella costruzione dei grandi edifizj (vedi le figure 16, 17, 18, 19, 20 e 21).

Cesare Cesariano, nato in Milano verso il 1482, fu il primo che pubblicò una traduzione italiana di Vitruvio (Como, 1521), con commentarj e figure. In quest' opera estendesi assaissimo sulla teoria delle proporzioni del triangolo equilatero, applicate alle costruzioni gotiche, e specialmente alle parti principali della cattedrale di Milano, da lui indicata

(*) Leon Battista Alberti sembra alludere a questo uso quando dice, nel libro II, cap. XII: *Apud Indos qui coetarum Costis sibi aedificant.*

colla espressione Vitruviana, *La maxima sacra aede Baricephala* (*). Così pure la maggior parte degli architetti, i quali nei secoli XVI e XVII, furono chiamati a Bologna per terminare la chiesa di san Petronio ed innalzarne la vôlta principale (**), erano d' avviso, che conformemente ai principj coi quali era stato incominciato l'edifizio nel XIV secolo *ad uso gotico, con Architettura barbara oltramontana* dovea fissarsi l'altezza della gran navata col cateto ossia sulla perpendicolare di un triangolo equilatero, la cui base era la larghezza totale della chiesa (***).

(*) La cattedrale di Milano è senza dubbio il monumento più magnifico, di stile gotico, innalzato in Italia: fa maraviglia però che uno scrittore del XVI secolo, architetto e che dicesi allievo di Bramante, abbia creduto di trovare in questo edifizio alcune dimostrazioni dei principj della bella Architettura greca e romana. Vitruvio nel libro III, cap. II, parlando degli edifizj areostili, dice: *ipsarum aedium species sunt barycae, barycephalae, humiles, latae.* Le espressioni *barycae*, *barycephalae*, che in Vitruvio indicano una forma schiacciata, pesante, sono adoperate dai commentatori italiani in un significato alquanto differente: *ordine grande o sia grave*, *per la voce greca* βαρύς.

(**) Friano o Floriano Ambrosino, uno di questi architetti, in un *Parere* stampato nel 1592 dice, che uno de' suoi disegni *sarà conforme all' altezza del triangolo equilatero*, *nella quale sono fondate tutte le parti vecchie del tempio di san Petronio.* In uno scritto pubblicato sullo stesso argomento nel 1648 così si esprime un altro autore parlando del medesimo tempio: *Opera di maniera barbara oltramontana*, *all' uso gotico......* *sopra la misura di un triangolo equilatero*, il quale ne *comprende tre altri*, *onde fu detto*:

Un tre sopra due tre fia la misura
Della Petroniana Architettura.

Vasari, fra i moderni, il più antico storico delle Arti e degli artisti, parlando dell'Architettura usata dalla decadenza al suo risorgimento, la chiama *maniera trovata dai Goti*, *lavori tedeschi*, *maniera vecchia*, *cosa tedesca*, *archivolte in quarto acuto.* In egual modo trovasi, nella maggior parte degli scrittori italiani, la duplice opinione, che l'Architettura gotica cioè proveniva d' oltremonti e che le sue proporzioni, le sue forme essenziali, dovevansi prendere dal triangolo equilatero.

(***) Un' altra difficoltà al compimento di questa cattedrale è la costruzione di una facciata uniforme allo stile gotico col quale fu incominciata nel XIV secolo. Nella sagristia ho veduto quindici e più progetti presentati nello spazio di tre secoli da architetti d' ogni paese, fra i quali trovansi anche Baldassare Peruzzi, Giulio Romano, Palladio, ec. nessuno però di questi progetti venne eseguito. La facciata della celebre cattedrale di Milano dà luogo alle medesime osservazioni.

Questa facciata fu finalmente condotta al suo termine. Lasceremo ad altri il giudicare se corrisponda, per lo stile dell'Arte e pel gusto, alle parti che sono di costruzione antica; parti che potevano senza dubbio dirigere l'artista anche ne' più minuti dettagli. Inutile poi sarebbe il voler qui ripetere la critica sulla mescolanza dello stile romano moderno coll' altro così detto gotico. Questo errore deriva in origine dall' approvazione data al disegno del Pellegrino, dietro il parere di Muzio Odi, professore d'Architettura, fino dai tempi del cardinale Federico Borromeo, arcivescovo di Milano. Perchè poi a' nostri giorni siasi rispettato questo strano accozzamento di stile, allora quando nel 1805 venne ordinata l' ultimazione della fabbrica, vedasi l' opera del signor dottore Gaetano Franchetti: *Storia e Descrizione del Duomo di Milano*, pag. 43 e seg. (*N. del T.*).

La cattedrale di santa Croce a Orleans ebbe una sorte migliore, anche a malgrado delle vicende cui andarono soggette le restaurazioni fatte successivamente. Fu Enrico IV che ne ordinò le prime per riparare ai guasti fatti dai Protestanti: furono però subitamente interrotte. Sotto il regno di Luigi XIV il padre Derrand, gesuita, venne incaricato di riprenderle. Egli fece eseguire le porte degl' ingressi laterali ma di un genere poco analogo al sistema gotico del restante dell' edifizio. Fortunatamente fu conosciuto lo sbaglio quando, sotto Luigi XV, si pensò di fare la facciata principale: un simile sbaglio però non venne intieramente evitato; giacchè non fu a sufficienza curata la massima leggerezza dei dettagli che forma il carattere principale del più bello stile gotico. Questa facciata era già all' altezza di quaranta piedi parigini, quando nel 1766, il signor Trouard, membro dell'Accademia di Architettura, venne incaricato di continuarla. Aveva egli studiato le migliori fabbriche che noi abbiamo in questo genere: seppe riprodurne assai felicemente lo stile, senza allontanarsi dai

L' uso piuttosto antico dell' arco acuto in Asia ed in Africa, fece credere che invece d' essere stato colà portato dall' Europa, fosse a noi pervenuto da quelle regioni (*).

Nella fabbrica araba o saracena (fig. 23), che rinchiude il nilometro o la colonna sulla quale sono segnate le escrescenze del Nilo, la vôlta dell' edifizio e le aperture inferiori per mezzo delle quali l' acqua del fiume passa nel bacino, sono a sesto acuto (**). Il medesimo arco venne adoperato,

principj d' ogni buona Architettura, principj i quali prescrivono che brillanti dettagli si stacchino da un fondo tranquillo, il quale li fa spiccare, e che la leggerezza vadi gradatamente crescendo a misura della altezza in cui sono collocati. Poco mancò che per incapacità del successore a M. Trouard, venisse intieramente distrutto il già fatto: ma per buona ventura fu nominata nel 1789 una commissione dell'Accademia d'Architettura, la quale per rimediare al male, incaricò l' architetto del re, il signor Paris, di terminare questa restaurazione. Egli fece innalzare le torri in una maniera ancor più leggiera di quella che era stata progettata dal signor Trouard, collocando il tetto alla cima del secondo piano, ed ornandolo con una specie di corona tutta traforata sì finamente, che potrebbesi dire aerea. Avendo quest' ultimo progetto aumentata la lunghezza della chiesa, le vôlte che dovrebbero riunire la parte antica colla moderna non sono ancora fatte: così pure i vestiboli non sono per anco perfezionati e decorati: l' edifizio per altro sembra esternamente terminato. Qui sotto ho collocato un medaglione coniato nel 1767, nel qual anno fu restaurata la facciata di questa chiesa dal sig. Trouard. Luigi XV di cui vedesi l' effigie sul dritto del suddetto medaglione, si degnò di donarmi questo monumento storico: desidero che l' incisione da me fatta eseguire, sia un attestato della mia eterna riconoscenza ai favori di cui mi volle ricolmato questo principe.

(*) Non so a questo proposito che pensare sulla forma e la data di un obelisco (fig. 20) innalzato sopra un piano triangolare ed il di cui piedestallo è quadrato, veduto da Pococke vicino a Nicea, nell'Asia minore. Dall' iscrizione riportata io sono d'avviso che è il monumento sepolcrale d'un abitante di detta città. Il sig. Zoega nel suo libro *De Origine et Usu Obeliscorum* stampato in Roma nel 1797, dice che non potendolo ritenere opera degli Egiziani, credette di doverlo ommettere.

(**) Una tradizione, conservataci da un autore arabo citato dal Volney nel suo Viaggio in Egitto, pretende che Omar, sul finire del VII secolo, abbia fatto fare dei cambiamenti nella graduazione del nilometro. Il sig. Dolomieu egualmente esatto osservatore dei monumenti dell'Arte come delle opere della natura, mi disse, di ritorno dall' Egitto, ch' egli aveva delle ragioni fortissime per credere che quella restaurazione fosse del IX secolo. Giusta l' osservazione del sig. D'Anville (*Mémoire sur l'Égypte ancienne et moderne*, pag. 131) sarebbe dell' VIII secolo: e secondo Filibien, nelle Vite de' più illustri architetti, alla restaurazione dell' VIII secolo ne sarebbe succeduta un' altra nel IX. Queste epoche giustificherebbero l' attribuzione dello stile arabo a quelle differenti costruzioni.

vicino al Cairo, negli avanzi di costruzioni fatte dai califi arabi o dai loro successori, i sultani d' Egitto (vedi le figure 24 e 25).

Trovasi sempre negli edifizj sacri di Terra Santa, fabbricati verso la metà dell' XI secolo e ne' tempi posteriori.

Gli architetti di Maometto II, i quali innalzarono a Costantinopoli, sul modello di santa Sofia, la moschea che porta il nome di questo principe (fig. 26); non che quelli i quali fabbricarono, nel XVII secolo, la famosa Solimanía (fig. 27) fecero uso dell' arco acuto. Vedesi anche in un resto di acquidotto (fig. 30) situato a dieci miglia da Costantinopoli, sulla origine e sulla costruzione del quale abbiamo già dato sufficienti dettagli colla tavola XXVII.

Allontanandosi ancor più trovansi, nella Georgia, gli avanzi d' un ponte che sembra antichissimo e che è sostenuto da archi acuti (vedi fig. 29).

Quest' arco, meno acuto nelle figure 31 e 32, si presenta sotto una grandissima varietà di forme nei monumenti dell' India. Fu adoperato nella costruzione di edifizj sacri, di mausolei, di ponti, ec. come puossi vedere dalle figure 34, 35, 36 e 37. Ma la difficoltà, o piuttosto l'impossibilità di conoscere la data della maggior parte di que' monumenti, non ci permette di decidere se furono gli Arabi maomettani, che nel primo secolo dell'Egira ne introdussero l'uso contemporaneamente alle loro conquiste; oppure se fu molto tempo dopo, verso l' XI o XII secolo dell' Era cristiana, e fors' anche più tardi, che questa forma di costruzione praticossi nell' India.

Se le arcate a sesto acuto, le quali sostenute da belle colonne tolte ai monumenti antichi formano la cappella reale a Palermo, fondata verso la metà del XII secolo da Ruggiero I re di Sicilia, non devono considerarsi come una restaurazione; in allora lo stile di questa costruzione rinnova la difficoltà già indicata nella spiegazione della tavola XLIV, quella cioè di determinare, se questa specie d' arco venne introdotta a quel tempo, che è quanto dire all' epoca della conquista dei Normanni; oppure se l'hanno i Normanni medesimi copiata dagli Arabi, il di cui dominio in Sicilia aveva preceduto il loro. Lo stile e la varietà dei monumenti che vedonsi in questa cappella, e più ancora la profusione e ricchezza di quelli, che formano la decorazione della bella chiesa di Morreale (che appartiene alla fine del

XII secolo) non potrebbero essere altrettante prove dell' influenza del gusto arabo?

Le particolarità alle quali noi discendemmo, parlando delle precedenti tavole, ci dispensano dal fermarci nuovamente sulla maggior parte degli esempi di archi acuti riprodotti su questa, copiandoli da monumenti arabi, inglesi, fiaminghi, francesi, svedesi ed italiani. In quanto agli Arabi faremo qui riflettere, che questo popolo pastore poteva avere una specie di modello di tale costruzione, sia nelle pieghe delle tende sotto cui accampavasi altre volte, sia nell' onza delle barche delle quali servissi quando il piacere delle conquiste lo spinse a traversare il mare (*); le figure 44, 45 e 46 servono a rendere più sensibile questa singolare analogia. Ed è pure probabile, che fu nei medesimi oggetti che i Cinesi trovarono egualmente il modello delle arcate a sesto acuto, che vedonsi nella maggior parte dei ponti tanto moltiplicati in quel vasto impero. Ma per noi è impossibile di scoprire l' epoca di questa invenzione in un paese, la di cui storia civile ci è ancora sì poco nota, ed i di cui fasti presentano, generalmente parlando, tante incertezze e tante contraddizioni.

Finalmente, se i numerosi confronti, che questa tavola offre di monumenti scelti fra quelli di epoche diverse ed appartenenti a diversi popoli e che riuniscono in certo qual modo sotto un solo punto di vista i fatti principali da cui nacquero i differenti sistemi sull' origine dell'Architettura detta gotica, non sembrano dare una soluzione completa del problema; osserverassi almeno ne' medesimi, e non senza qualche interesse, la successione d'idee imitative, che i costumi, la religione, le arti producono, in maniera abbastanza uniforme, presso tutti i popoli della terra: successione d'idee che stabilisce una specie di legame anche tra que' popoli che sono i più lontani gli uni dagli altri (**).

(*) Le tende dei Mori che vivono sparsi nelle campagne, e cambiano ogni anno il luogo de' loro accampamenti, hanno ancora, come quelle della più remota antichità, la figura di una nave rovesciata, veduta dalla parte della chiglia. Vedi Chénier, *Histoire des Maures*.

(**) Semplice istorico delle vicende cui andò soggetta l'Architettura, non devo andar più oltre nelle considerazioni che appartengono alla teoria generale o alla filosofia delle Belle Arti. Abbandono questo impegno superiore alle mie forze, all' autore del Dizionario di Architettura dell' Enciclopedia metodica. Egli usciranne senza dubbio col medesimo buon successo che ottennero gli altri suoi lavori sopra diversi importanti rami della Letteratura delle Arti. Avrei desiderato che questo Dizionario, aspettato da sì lungo tempo, venisse pubblicato prima che io terminassi la mia opera: ed ho un vero dispiacere di non aver conosciuto prima d' oggi la porzione già data alla luce di sì importante lavoro.

PARTE TERZA

RISORGIMENTO DELL' ARCHITETTURA

VERSO LA METÀ DEL XV SECOLO.

In Italia vetus habet hospitium ars ædificatoria, præsertim apud Etruscos.
(L. B. Alberti : *De re ædific.*, lib. VI, cap. III).

Destatosi finalmente dal suo lungo sonno, ma coll' impronta ancor visibile della sua recente barbarie, lo spirito umano, sul finire del XIII secolo, esauriva le sue forze in una folla di combinazioni più o meno bizzarre, senza poter trovare le antiche tracce della ragione e del gusto: quando comparve Dante. Le sue produzioni sublimi, quantunque ineguali e talvolta viziose, incominciarono a spargere una novella luce sulla letteratura dell' Italia. Subito dopo, le poesie di Petrarca, le prose del Boccaccio, gli sforzi d' entrambi per ricondurre gli spiriti allo studio dei capi d' opera della letteratura latina, le opere finalmente de' dotti grecisti venuti da Costantinopoli, non che quelle de' loro allievi, dirette a riaprire in Italia le sorgenti di una letteratura divenuta straniera all' Occidente, prepararono, durante il corso del XIV secolo, la fortunata epoca del risorgimento che ebbe luogo nel secolo susseguente.

Ne' tempi di mezzo noi vedemmo le Arti pagare alla barbarie il medesimo tributo pagato dalle Lettere. Come queste, noi le abbiamo vedute, nelle dodici precedenti tavole, sortire a stento da uno stato di decadenza pressocchè assoluta, e segnando con errori d'ogni genere i loro primi passi: vedremo ora le medesime Arti, del pari colle Lettere, incamminarsi verso il risorgimento quasi all' istessa epoca e per l' influenza di eguali cause.

I manoscritti di Vitruvio, ritrovati in mezzo ai preziosi frammenti della dotta antichità, che molti zelanti promotori de' buoni studj sforzavansi di mettere in piena luce, fissarono particolarmente l' attenzione di coloro i quali venivano da una costante inclinazione spinti alla coltura delle Belle Arti. Furono quindi spiegati e commentati. L' influenza de' precetti incominciò in qualche maniera la rivoluzione che venne poi terminata da quella degli esempj. S' imparò in somma a por mente a ciò che per sì lungo tempo avevasi inutilmente avuto sott' occhio. Gli architetti di professione si accorsero essere indispensabile lo studio dei principj della loro arte, non solamente sui libri, ma ben anco sugli antichi edifizj. Da tutte le parti d'Italia andarono essi a Roma, a Napoli e nei dintorni di queste due città, per esaminare, misurare e disegnare i preziosi avanzi dell'Arte antica, che il tempo e gli uomini avevano rispettati. Furono così trovate le vere sorgenti dell' insegnamento dell'Architettura, ed è da quest'epoca che incomincia il suo risorgimento (*).

(*) Se in una Storia generale si potessero comprendere tutti i particolari dettagli che si attaccano al soggetto trattato dalla medesima, ve ne sarebbero d' interessantissimi da riunire per abbozzare il quadro del generale movimento, che a quest' epoca, diresse tutti gli spiriti a diversi generi di studj. Cercherò d'indicare, nel miglior modo possibile, quelli che sembrano avere avuto un' influenza diretta sul risorgimento delle tre arti del disegno.

È d'uopo collocare in primo rango tutto ciò che le scienze matematiche, come la geometria, l' ottica, la prospettiva, somministrano dal lato dell' esattezza e della sicurezza alle concezioni ed ai processi meccanici delle Belle Arti. La Pittura abbisogna spesse volte del loro soccorso: questo poi è indispensabile per l' Architettura.

Sembra che lo Storico della Letteratura Italiana non ammetta, in tutto il corso del XIII secolo, come prove dell'attenzione data a questo genere di studj in Italia, che alcuni scritti attribuiti a due matematici, uno dei quali, Campano Novarese, particolarmente favorito dal pontefice Urbano IV, scrisse la Storia di questo papa e del suo successore. Abbiamo di lui alcuni commentarj sopra Euclide. Pare che il susseguente secolo non sia stato più fecondo di scrittori di questo genere. Non fu che sul finire del secolo XV che si distinse un uomo, il quale a buon diritto spetta alla Storia dell'Arte. È questi il pittore Pietro della Francesca, nato in Borgo San-Sepolcro, di cui Vasari cita alcuni scritti sulla geometria e sulla prospettiva, che non vennero mai pubblicati (*questi manoscritti trovansi ora nella Biblioteca Vaticana*). L. B. Alberti lo considera come l' uomo il più dotto de' suoi tempi. Frate Luca Pacioli venne da lui istruito in queste scienze, talchè potè dare delle lezioni a Napoli ed a Milano. Di frate Pacioli abbiamo: *Summa de Arithmetica, Geometrica, proportioni e proportionalità*; stampato in Venezia nel 1494, in fol. *Divina proportione, opera a tutti gli ingegni perspicaci e curiosi necessaria*; Venezia, 1509, fol.; e finalmente un *Libellus in tres partiales tractatus*

Questa singolare rivoluzione fu in gran parte l'opera di due uomini, del Brunelleschi cioè e di L. B. Alberti, nati entrambi nella stessa città e quasi nel medesimo tempo. Rivali senza gelosia in tutto il corso della loro bella carriera, scossero ambedue il giogo della cieca pedanteria e delle false dottrine: ambedue seppero riconoscere i veri principj da sì lungo tempo dimenticati ed ebbero la franchezza di metterli nuovamente sotto gli attoniti occhi de' loro contemporanei: la qual cosa era forse in allora più difficile che il crearli.

Filippo Brunelleschi nacque in Firenze nel 1377. Occupossi in prima, e non senza buon esito, della Scultura che abbandonò per dedicarsi intieramente allo studio della Architettura. Sembra che i monumenti, i quali, nella sua patria, colpirono i suoi primi sguardi, lo abbiano determinato a

divisus quorumumque corporum regularium, *etc.* stampato a Venezia nel 1508, in fol. Questi tre trattati versano sui poligoni, sui corpi regolari e sopra diversi problemi analoghi spiegati coll'algebra.

Vincenzo Foppa, pittor milanese, che viveva in principio del XV secolo, aveva pure composto un trattato sulla prospettiva, che non fu stampato. Un altro milanese, Bartolomeo Suardi, detto il *Bramantino*, e Bernardo Zenale di Triviglio, lasciarono delle opere manuscritte sulla medesima scienza e che ora non abbiamo più.

L'istruzione che questi autori si sforzarono di diffondere, acquistò a Milano una maggior estensione e sublimità fra le mani di Leonardo da Vinci, incaricato da Lodovico *il Moro* della direzione della sua accademia. Quest'uomo grande sì giustamente celebrato per le sue opere e per la influenza ch'ebbe su tutte le parti dell'Arte, deve essere considerato come uno dei primi e più abili istitutori dell'Italia, per ciò che riguarda la teoria.

La ricerca de' manuscritti d'ogni genere, che contraddistingue l'incominciamento del XV secolo, fu egualmente utile all'Architettura che alle Belle Lettere, le quali ne erano lo scopo principale. I manuscritti di Vitruvio attiraronsi subito l'attenzione dei letterati e degli artisti. Le illustrazioni, i commentarj ed i trattati sui medesimi furono i primi frutti de' loro lavori. L'opera di L. B. Alberti è senza dubbio la più rimarchevole e, a motivo della stampa, riuscì anche la più utile: le altre che giacquero manuscritte conservansi ancora in alcuna delle più grandi biblioteche. Fra quest'ultime citeremo un trattato attribuito ad Antonio Filarete, fiorentino, che dedicollo nel 1464 a Pietro di Cosimo Medici: un secondo trattato dedicato allo stesso Medici da Antonio Averulino o Averulano e la di cui traduzione latina, fatta da Antonio Bonsini, venne dedicata nel 1469 a Mattia Corvino re d'Ungheria: potrebbe essere che queste due opere attribuite a due differenti autori non appartenessero che ad un solo. Citeremo altresì un trattato, che si conserva nella pubblica biblioteca di Siena, scritto da Francesco di Giorgio, il quale esercitava l'Architettura in questa città sul finire del XV secolo ed è molto lodato nel tom. III delle Lettere Sanesi. Finalmente Bramante d'Urbino, al quale come vedremo ben tosto, deve l'Architettura uno dei maggiori passi fatti verso il suo risorgimento, compose alcune opere tanto sull'Architettura quanto sulla prospettiva, che restarono manuscritte. Vedi Mazzuchelli, *Vite dei letterati italiani*, tom. VI, pag. 1977.

Per buona ventura l'opera di Vitruvio trovossi nel numero di quelle di cui venne arricchita l'Italia mediante la stampa recentemente inventata. La prima edizione, che è senza data, sembra del 1486. Due altre comparvero nel 1496 e 1497. Se ne può vedere la serie cronologica nelle *Exercitationes Vitruvianae* del Poleni.

D'allora in poi quest'antico professore diventò in tutte le principali città, lo scopo degli studj dei dotti, non che quello delle conferenze che si tenevano nelle accademie. Quella di Milano si distinse per i suoi lavori in questo genere. Cesariano nomina molti dei suoi concittadini i quali tutti si occupavano delle medesime indagini, e fra questi ritrovansi coloro i quali contribuirono al compimento ed alla stampa del suo Commentario. Vedemmo più sopra, che, malgrado la stravaganza delle figure e la singolare sua dizione, quest'opera stampata in principio del XVI secolo non è indegna della nostra riconoscenza.

Un'altra composizione, quasi dell'istessa epoca, ma di un genere assai differente ed anche più stravagante, contribuì, fino ad un certo punto, a mantenere il

questa preferenza e gli abbiano indicata la strada che doveva seguire. Alla vista della pianta e dei dettagli della chiesa degli Apostoli, citata più sopra, e particolarmente del battistero, decorato di colonne e d' ornamenti tolti ad antichi edifizj, sentissi come rischiarata la mente da novella luce e riconobbe in che fosse superiore l'Architettura degli antichi a quella del suo tempo. Da un secolo circa non ardivasi più di terminare la cupola della cattedrale di Firenze: agognava il Brunelleschi all' onore di condurre a fine questa importante opera: credette e con ragione di doversi preparare ad una simile impresa col replicato esame e coll' assiduo studio degli antichi monumenti che ancora conservavansi in Roma. Tre volte portossi in questa città, soggiornovvi lungamente, disegnando, misurando e confrontando le parti tutte dei tempj, delle terme, dei portici. Fu a Roma che potè

gusto generale per le produzioni dell'Arte: è questa il *Sogno di Polifilo* stampato in Venezia nel 1499, col titolo di *Hypnerotomachia Poliphili, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet.* L' autore di quest' opera singolare è Francesco Colonna, domenicano, nato in Venezia nel 1433, che visse lungo tempo a Treviso in un monastero del suo ordine, ove insegnò la rettorica: morì in Venezia nel 1527 in età di anni 94. Noi non daremo l' analisi del *Sogno di Polifilo*: un simile lavoro sarebbe in gran parte estraneo al nostro argomento. Ci basterà di dire, che il Colonna, abbandonato in pari tempo alle più dolci illusioni dell' amore ed al più vivo entusiasmo per le Arti, nei quadri successivamente creati dalla sua ricca imaginazione, si mostra pittore, scultore, ed architetto. Lo scopo suo principale sembra quello di riprodurre i bei monumenti dell' antichità, dai quali confessa egli d' aver tutto imparato. L'Architettura parzialmente attrae la sua attenzione. Pieno della lettura di Vitruvio, illuminato dallo studio degli antichi edifizj, che incominciava in allora a diffondersi, segue il Colonna, sempre nel suo singolar modo, le tracce di L. B. Alberti: direbbesi quasi ch' egli cerca di mettere in azione le regole ed i principj del Professore fiorentino. Vede egli in sogno, ma in realtà fa vedere, tutto ciò che alcuni commentatori avevano tentato di spiegare, spesse volte senza comprenderlo, e più sovente ancora senza essere intesi. E per verità è un' idea ingegnosissima questa di trattare l'Architettura come una favola, dando a' suoi precetti i colori della poesia. Il libro del Colonna ebbe un' ottima influenza sul suo secolo e contribuì non poco al risorgimento dell'Arte. Sarebbe utilissimo ed anche dilettevole pel nostro secolo se una mano abile si volesse occupare di spogliarlo di tutti i soggetti e di tutte le dottrine estranee alle Arti, mettendo altresì in chiaro tutti i passi oscuri prodotti da una dizione stranamente composta di ebraico, di siriaco, di greco, di latino e d' italiano. Il signor Temanza, primo architetto della repubblica di Venezia, ebbe il talento e la pazienza di dare un saggio di simile lavoro, ch' egli premise alle *Vite de' più celebri architetti veneziani*, stampate in Venezia nel 1778, vol. 2 in 4.° Un artista francese, già conosciuto per molte opere, il signor Le Grand, architetto, si propone, come mi vien fatto credere, di por mano ad un simile lavoro, degno senza dubbio dell' incoraggiamento dei veri amatori. (*L' opera del signor Le Grand fu pubblicata in Parigi nel* 1804, *vol.* 2 *in* 18.° *e ristampata in Parma co' tipi Bodoniani nel* 1811, vol. 2 in 4.°). Il P. Federici, domenicano, pubblicò nel 1803 a Venezia le *Memorie Trivigiane sulle opere di disegno*, nelle quali si trovano alcune curiose notizie sulla vita e sul libro di Francesco Colonna.

Le opere che riferivansi alle arti, sia indirettamente come questa, sia direttamente come le precedenti, aumentavano sempre più il gusto manifestatosi nel secolo XIV per la ricerca d' ogni sorta di monumenti antichi. La storia cita il Petrarca come il primo che facesse una Collezione di medaglie antiche.

Un eguale ardore, ma più costante e più esteso nelle sue ricerche, spinse a viaggiare il celebre Ciriaco d'Ancona, nato nel 1391 e morto verso il 1452. Invaghitosi fino dalla sua prima gioventù dei bei resti d' antichità di cui offrivane un modello l' arco di Trajano nella sua patria, non accontentossi di visitare quelli di Roma e dell' Italia, della Sicilia e della Grecia, ma volle andare molto più lontano come ci vien insegnato dal suo epitaffio.

O Kiriace! virûm veterum monumenta requirens,
Æthiopes, Indos, Arabos, Theucrosque petisti.

Carlo Aretino, uno de' suoi panegiristi, dicevagli:

pienamente convincersi di questa verità fondamentale: che i maestri de' Romani nelle Belle Arti, i Greci cioè, i quali fondarono i principj di tutte le umane istituzioni sopra le immutabili basi della natura e della ragione, avevano collocato quelli dell'Architettura nei giusti rapporti delle colonne e delle diverse parti che costituiscono ciò che chiamasi *gli Ordini*: e che dall'uso giudizioso di questi ne risultano il carattere principale degli edifizj, le loro proporzioni, la loro armonia, la loro bellezza.

Allo studio di ciò, che costituisce essenzialmente l'Arte, il Brunelleschi, il quale non era straniero alle cognizioni matematiche, riunì con assiduità anche quello di tutte le parti di cui è più specialmente composta la scienza dell'Architettura. Volle conoscere quali erano i mezzi adoperati dagli antichi per innalzare con tanta solidità gli archi, le vôlte e le moli imponenti che ancora sussistono a' nostri giorni. Coll'ajuto d'una prospettiva e di

Diruta templa petis totum celebrata per orbem. Il Mazzuchelli nel tom. I, parte II, pag. 686 della sua opera: *Gli Scrittori d'Italia*, ec. pubblicò una notizia interessante sulla vita e sulle opere di questo Ciriaco.

Sembra che nello stesso tempo, verso la metà cioè del XV secolo, il gusto dei monumenti antichi e delle ricerche sull'Arte s'introducesse in Roma sotto Nicola V e Paolo II. Quest'ultimo pontefice occupossene ei medesimo, ed incoraggì i lavori di molti zelanti amatori, come sono Pomponio Leto, Eliano, Spinola, ec. Non parlavasi in allora dell'antichità che col più grande rispetto: *Inscriptiones* SACROSANTÆ *Antiquitatis*. All'autore di un'opera su tale argomento dicevasi: *Innata tibi* SANCTISSIMAM *Vetustatem mira affectio et charitas.* L. B. Alberti parlando del ponte Eliano, apparentemente già ruinato, scrive: *Cujus etiam cadavera spectabam cum veneratione.* Finalmente sulle tracce dei due grandi uomini i quali hanno aperta all'Arte una carriera novella, vedesi un ragguardevole numero di artisti eccellenti, verso la fine del XV secolo, spargere in abbondanza i lumi teorici e pratici che essi avevano acquistati collo studio assiduo dell'antica architettura. Tali furono Francesco di Giorgio, Fra Giocondo, Michelozzo Michelozzi, Giuliano ed Antonio da Sangallo, Falconetto, ec. La tavola LXXII è particolarmente destinata a mettere sott'occhio i loro lavori.

Terminerò questa nota, lo scopo della quale era di dare in succinto il quadro dell'insegnamento dell'Arte all'epoca del suo risorgimento, coll'indicare una lettera assai interessante, che fortunatamente ci fu conservata. È la prima del tomo II della *Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura, Architettura;* Roma, 1757, vol 7 in 8.° Il marchese Poleni inserinne la traduzione latina nelle sue *Exercitationes Vitruvianae*, pagina 257. L'autore di questa lettera è Claudio Tolomei, nato a Siena nel 1492, e morto a Roma nel 1555, dopo di avere occupato la cattedra vescovile di Curzola, sul mare Adriatico. Fornito di estese cognizioni in diversi generi e pieno sopra tutto di zelo per ciò che interessava le Arti e specialmente l'Architettura, fu il Tolomei, durante il suo lungo soggiorno in Roma, uno dei prelati, i quali in compagnia di altri personaggi romani e sotto gli auspicj del cardinale Marcello Cervini, che fu papa col nome di Marcello II, instituirono un'accademia unicamente destinata alla spiegazione del testo di Vitruvio, come Atene ne avea una per il poema di Omero, e come Firenze, Pisa e Piacenza l'ebbero per quello di Dante. Il Vignola era il secretario di questa società: Michelangelo assisteva alle sedute: questi due grandi uomini soli potevano formare un'accademia. Il Tolomei apprese probabilmente dal conversare coi dotti di quella adunanza le principali idee di cui ridonda la succitata lettera. Basterebbe questa sola per rendere colui che la scrisse degno del titolo di riformatore dell'Arte. Trovansi uniti ai più sani precetti, moltissimi ingegnosi pensieri, che furono poscia con buon successo eseguiti. Nella raccolta delle lettere dello stesso autore, stampata a Venezia nel 1547, se ne trovano di scritte ad Enrico II, a Catterina de' Medici ed a Francesco I, re di Francia. In quest'ultime l'autore ripete una parte delle idee che sono nella lettera di cui raccomando qui la lettura. Erano simili idee proprie ad interessare ed illuminare un principe che si rese celebre col suo amore per le Belle Arti.

una geometria pratica, da lui composte per proprio uso, e le di cui nozioni eransi già da lungo tempo perdute in Architettura, e col mezzo di disegni studiatissimi potè tener conto di tutto ciò che sembravagli meritare la sua attenzione. È in questa maniera, che, per ciò che risguarda la costruzione e sopra tutto quella delle vôlte, inventò delle regole sicure o degli ingegnosi metodi pratici, i quali furono oggetto d'ammirazione pei suoi contemporanei e servirono altresì per lungo tempo di guida a' suoi successori.

Tali furono i maravigliosi lavori che il Brunelleschi, diretto dalla forza e dalla grandezza del suo genio, fece in preludio a quelli che gli procacciarono la gloria di avere finalmente ripristinata la buona Architettura. Abbiamo detto che entra a parte di questa gloria anche il suo compatriotta L. B. Alberti. Ambedue in fatto hanno un eguale diritto al titolo di riformatori del gusto: il secondo però unì agli esempi i precetti e per i suoi scritti diventò il primo legislatore dell'Arte fra i moderni.

Leon Battista Alberti ci offre nella sua persona quella rara unione di luminose qualità, di variate cognizioni, e di fortunate circostanze, che era necessaria, all'epoca in cui comparve, per ricondurre gli spiriti verso le più giuste idee sulla teoria delle Belle Arti (*). Nato nel 1404 da una

(*) I biografi e gli storici vanno tutti d'accordo parlando della persona e delle opere di L. B. Alberti. L'Ammirato nel suo *Trattato delle famiglie nobili fiorentine* fa rimontare l'origine di quella di quest'uomo illustre fino all'XI secolo. Uno dei rami di questa famiglia, da lungo tempo stabilito in Francia, vi gode della dignità di Pari. Cristoforo Landino, nel suo commentario di Dante, parlando dei personaggi di Firenze, distinti per la loro dottrina, è imbarazzato per non sapere in qual classe collocare l'Alberti e finalmente si determina ad assegnargli una delle prime piazze in tutti i generi. *Quale specie di matematica*, dice egli, *gli fu incognita? lui geometra, lui aritmetico, lui astrologo, lui musico et nella prospettiva maraviglioso.* Il Poliziano, in principio del trattato d'Architettura dell'Alberti, fatto stampare da suo fratello nel 1485, disse: *Baptista Leo, e clarissima Albertorum familia, vir ingenii elegantis, acerrimi judicii, exquisitissimae doctrinae ...... ita perscrutatus antiquitatis vestigia est ut omnem veterem architectandi rationem et deprehenderit et in exemplum revocaverit ..... optimus praeterea et pictor et statuarius est habitus.* Tutti gli scrittori posteriori a questi furono egualmente prodighi d'elogi verso questo uomo veramente singolare. Il Tiraboschi non dubita di collocarlo fra i più gran genj del secolo XV. Destinato dalla sua prima gioventù allo stato ecclesiastico, percorse L. B. Alberti sotto gli auspicj del cardinale Alberto Alberti di S. Eustachio, suo zio, tutti gli studj relativi alla professione da lui abbracciata. I suoi talenti letterarj furono precoci. Dell'età di vent'anni compose in latino un dramma o favola in prosa e senza divisione di atti; era questa scritta con tal purezza di lingua, che il celebre Aldo Manuzio il giovine, professore di letteratura greca e latina a Pisa, credette che fosse opera d'un autore antico e la fece stampare a Lucca col titolo di: *Lepidi Comici veteris Philodoxios fabula, ex antiquitate eruta ab Aldo Manutio*; *Lucae*, 1588, in 8.° Scrisse versi italiani sopra varj argomenti piacevoli ed anche burleschi, e ciò fece con tanta grazia, che il Crescimbeni, scelse un di lui sonetto ad esempio di questo genere. Ideò di dare ai versi italiani il metro ed i piedi de' versi latini, e se ne citano due tolti da una sua lettera:

Questa per estrema miserabile pistola mando
A te, che spregi rusticamente noi.

Ma questo tentativo ebbe l'egual successo dell'altro di Antonio Baïf, per introdurre il medesimo sistema nella lingua francese.

delle più distinte famiglie di Firenze, ricevette quell'accurata educazione, di cui la forma del governo faceva in allora conoscere l'importanza a tutte le classi dei cittadini: passò molti anni all'università di Bologna studiando la giurisprudenza, la filosofia e le scienze. Fu a quell'università, che, esercitandosi per tempo in molti generi di componimenti poetici e letterarj, imparò l'arte di scrivere con facilità e con interesse sopra ogni sorta di

L. B. Alberti scrisse in prosa sopra argomenti più serj. Compose molti discorsi su diverse parti della morale, non che importanti trattati sulla economia politica e domestica, e sdegnando le vane sottigliezze de' suoi tempi, si distinse per l'eleganza dello stile e per la chiarezza delle idee. Una delle sue opere che ha per titolo *Delle commodità e delle incommodità delle lettere* tende particolarmente ad incoraggiare e consolare coloro, i quali, al pari di lui, consacrano la loro vita a coltivare le Lettere. Fu l'Alberti che in un concorso letterario, aperto nel 1441 sotto gli auspicj di Pietro Cosimo Medici, propose per argomento l'elogio della vera amicizia: quell'amicizia ch'egli seppe sì ben dipingere, inspirare e sentire. Le sue eccellenti qualità, le sue virtù, il candore del suo carattere, l'amenità della sua conversazione e la varietà delle sue cognizioni erano l'ornamento e l'attrattiva delle riunioni e dei banchetti a cui Lorenzo Medici, ancor giovine, si compiaceva d'invitare i più distinti letterati de' suoi tempi.

Da solo imparò la musica e scrisse utili precetti sulla medesima. Dedicossi pure con seria applicazione allo studio della maggior parte delle scienze matematiche, e scrisse su molte d'esse e particolarmente su quelle che hanno qualche relazione colle Arti del disegno. Strascinato poi verso queste Arti da un gusto predominante si prevalse l'Alberti delle vaste cognizioni da lui acquistate per approfondirne la teoria e facilitarne la pratica. Lasciò sulla statuaria, da lui medesimo esercitata, non che sulla pittura diversi trattati che riescono ancora interessanti perchè sono i primi che furono composti presso i moderni. Non si ferma egli, generalmente parlando, alla parte sublime di queste due Arti: ma limita i suoi precetti agli studj che servono semplicemente a sviluppare il genio: si propone soltanto d'insegnare in una maniera generale la strada da seguirsi nella teoria e nella pratica e propone dei processi meccanici, alcuno dei quali è ancora usato a' nostri giorni. Ma trattò in un modo ben diverso l'Architettura: egli che aveva, per così dire, consacrata tutta la sua vita per ricondurre quest'Arte verso i veri principj che avevano altre volte stabilito la sua gloria, si compiacque nell'occuparsene, non solo in generale ma anche ne' suoi più minuti dettagli, nell'opera, a buon diritto tanto celebrata, che ha per titolo *De Re Ædificatoria*. Procurogli questa il soprannome di Vitruvio Fiorentino, confermatogli da più di tre secoli.

Farò nondimeno riflettere, che leggendo il trattato sull'Arcihtettura di L. B. Alberti non bisogna dimenticarsi dell'epoca in cui fu composto. Ciò che a' nostri giorni sembrerebbe un lusso esagerato e mal collocato di erudizione, di citazioni storiche, di confronti e di digressioni, era invece utile e quasi indispensabile in un tempo nel quale i manuscritti erano rari, poco visibili, ed il più delle volte difficilissimi a leggersi; in un tempo in cui mancavano ancora le figure per la spiegazione ed interpretazione di Vitruvio; in un tempo finalmente nel quale la graduata disposizione delle materie, una certa precisione nelle definizioni, la misura nei dettagli e l'arte finalmente di fare un libro erano quasi intieramente ignorate. L. B. Alberti non accontentossi delle lezioni: ma vi aggiunse l'autorità degli esempj; e quelli ch'egli diede nella pratica di un' arte da lui sì lungamente studiata e che conosceva sì profondamente, ci autorizzano ad applicare a lui il conosciuto passo di Plinio, cioè: *Beatos puto quibus datum est aut facere scribenda, aut scribere legenda, beatissimos vero quibus utrumque.*

Noi andiamo debitori al Mazzuchelli della circostanziata notizia degli scritti d'ogni genere lasciatici da L. B. Alberti: formano essi una specie di enciclopedia. È ben lusinghiero per la Francia il vedere che sino dal 1512 ristampavasi in Parigi il trattato *De Re Ædificatoria*. Chevillier è d'avviso, che sia questa la 65.ª opera sortita dai torchj di quella città. Un passo del libro II, cap. XI, sembra provare che l'autore sia venuto nella nostra patria, leggendovisi: *videmus in Gallia architectos calce non alia*...... ec. Dirò altresì che i due trattati dell'Alberti sulla Pittura e sulla Scultura trovansi nella bella edizione, fatta a Parigi nel 1651, del trattato di Leonardo da Vinci, altro legislatore delle Belle Arti.

Il P. Pompilio Pozzetti, dotto prefetto della biblioteca di Modena, compose un elogio di L. B. Alberti, che fu stampato a Firenze nel 1789: in esso sono indicate colla più scrupolosa esattezza le epoche principali della sua vita, le date delle opere e vien tributato il giusto omaggio dell'ammirazione ai di lui rari talenti.

argomenti. Mentre tutto dedicavasi alla erudizione ed alla storia, che somministrarongli poscia la numerosa collezione di esempj ai quali appoggiò i suoi precetti sulle Arti, mentre raccoglieva con gran sollecitudine tutto ciò che la fisica insegnava allora sulla natura delle acque, delle legna, delle terre e delle pietre, applicavasi in pari tempo allo studio del disegno, verso il quale sentivasi strascinato da una specie di particolar vocazione.

Fra tutte le Belle Arti attaccossi particolarmente all'Architettura. È questa senza dubbio la più necessaria: come quella che, per la varietà delle cognizioni ch' essa chiama sempre in suo soccorso, sembra più vicina agli studj letterarj e scientifici: ed è fors' anche l'Architettura fralle Arti, quella che richiede maggior filosofia, grandissima occupazione ed uno spirito meno facile a stancarsi trattandosi di accoppiare ad una profonda teoria la pratica, la quale ha le sue difficoltà ed i suoi dispiaceri.

Parlammo più sopra dei dotti che a quest' epoca consacravano tutte le loro cure nell' illustrare gli scritti dell' antichità. Leon Battista Alberti cooperovvi colle sue cognizioni e fu quegli che dedicossi con maggior calore, assiduità e buon esito alla lettura ed alla spiegazione degli scritti di Vitruvio, il solo fra gli antichi architetti di cui sia giunto fino a noi un trattato su quest'Arte (*). Non tardò molto L. B. Alberti ad accorgersi, che questo prezioso monumento letterario, mutilato come gli altri dal tempo e dalla imperizia de' copisti, non presentava il più delle volte, per mancanza di immediate applicazioni, che oscure nozioni, regole incerte ed una teoria troppo vaga. Potè persuadersi che il vero Commentario di quest' opera era l' attento esame degli antichi edifizj: andò quindi a ricercarli per tutta l'Italia, e particolarmente in Roma ne prese esattamente le misure e ne fece i disegni: fu questo lavoro, come dice egli medesimo, quello da cui trasse maggior profitto per lo studio di tutti i trattati. Fu da tali modelli, studiati ne' diversi viaggi da lui intrapresi co' suoi illustri compatriotti Lorenzo

(*) Da Vitruvio fino a L. B. Alberti non abbiamo sull'Architettura che quanto ne dissero Palladio Rutilio Tauro Emiliano, scrittore del III secolo, nel suo trattato *De Re Rustica*; ed Isidoro di Siviglia, del VII secolo, nell' opera: *Originum*, *Libri* XX; non che un anonimo, di cui Poleni ristampò un trattato col titolo di: *Anonymi scriptoris veteris de Architectura Compendium.* Questo compendio, che il Poleni crede possa essere poco posteriore al VII secolo, incomincia con queste parole: *De Artis Architectonicae peritia multa oratione Vitruvius Pollio, aliique auctores scripsere.* Appare da ciò, che ad una tale epoca le opere di Vitruvio e di qualche altro autore erano ancora conosciute ed anche lette; giacchè fu ad oggetto di renderne lo studio più breve, che venne composto questo compendio, il quale però non versa meno sull'Arte che sulla scienza della costruzione. Si scorge altresì che le cognizioni in questa parte erano allora molto estese.

Medici, Bernardo Rucellai e Donato Acciajuoli, che potè ricavare i veri principj dell'Arte.

Illuminato finalmente da tante e sì utili ricerche, ricco d' osservazioni profonde sui monumenti antichi e dotato della esperienza acquistata nella costruzione de' grandi edifizj da lui fatti innalzare, tutto dedicossi alla composizione d'un completo trattato sull'Architettura, conosciuto col titolo di: *De Re Ædificatoria.* Questo trattato, scritto in latino, fu stampato in Firenze nel 1485. L'autore ci dice ei medesimo, nel libro VI, cap. I, il motivo che diede origine a quest' eccellente opera, le cure che consacrò alla di lei compilazione, ed il piacere che provò nel comporla. È fuori di dubbio che egli riunì alle sue proprie meditazioni tutto ciò ch' era stato detto di più essenziale prima di lui intorno all'Arte ch' egli aveva sì profondamente studiata: così trovasi nella succitata opera non solo tutto quello che potevasi allora sapere; ma, se vogliamo essere di buona fede, quasi tutto ciò che fu scritto dopo di meglio sullo stesso argomento.

Leon Battista Alberti aveva presentata la sua opera nel 1452 al pontefice Nicola V, senza pensare ch' egli sarebbe uno dei primi scrittori dei quali l'Arte, in allora nascente, della stampa avrebbe moltiplicate e sparse le opere per tutta l'Italia. Ricordossi il papa del dotto architetto quando volle dar principio ai grandi lavori che meditava e chiamollo a Roma.

Leon Battista Alberti fu egualmente ben ricevuto dagli altri principi d' Italia, i quali tutti si mostravano disposti a fare nuovamente fiorire le Lettere e le Arti (*). La sua nascita avvicinavalo naturalmente ai medesimi: alieno però egli dall' imitare gli oziosi cortigiani inspirava loro il gusto del sapere colla piacevolezza del suo conversare e nello stesso tempo ne provava il vantaggio coll'uso che faceva delle sue variate cognizioni. Tale fu alla corte di Mantova, a quelle di Urbino e di Rimini, e particolarmente a Firenze presso i Medici, di cui onorò la nascente possanza co' suoi talenti e colle sue opere. Ma è tempo ormai d' abbandonare le interessanti memorie, che ancora ci potrebbe ricordare la storia particolare dei due restauratori dell'Architettura, per ripigliare quella dell'Arte, la quale, secondo il piano

(*) Il Serlio nel suo VII libro racconta un fatto il quale, sebbene poco importante, prova quanto fosse allora forte e generalmente diffuso il gusto per la buona Architettura. Il signore di un luogo considerevole obbligava i più agiati abitanti a rifabbricare le loro case, quando queste erano di stile gotico o per lo meno a restaurarne la facciata giusta i principj della novella Architettura.

propostoci, deve avere per principale appoggio la serie cronologica dei monumenti.

Tav. XLVII. Pianta e spaccato della chiesa di san Lorenzo a Firenze, opera di Filippo Brunelleschi principal autore del risorgimento dell'Architettura.

Le tre prime tavole che noi abbiamo sotto gli occhi rappresentano due delle principali opere del Brunelleschi, le chiese cioè di S. Lorenzo e di S. Spirito a Firenze: la quarta ci offre un confronto di molte parti degli stessi edifizj con altri monumenti del medesimo artista.

Tav. XLVIII. Intercolonio e dettagli dell'ordine interno della chiesa di san Lorenzo a Firenze, opera del Brunelleschi.

L' esecuzione non corrispose sempre alle viste del Brunelleschi: locchè potrebbesi in parte attribuire al non essere stati molti de' suoi progetti liberamente da lui concepiti, oppure al non essere stati eseguiti sotto la sua direzione. Così per esempio la chiesa di san Lorenzo era già incominciata, quando egli occupossene, mentre quella di S. Spirito al contrario fu fabbricata secondo il suo disegno dopo la di lui morte. Queste circostanze spiegano, almeno in parte, i difetti che scorgonsi in questi edifizj: i quali difetti però non c'impediscono di notarvi il progresso dell'Arte.

Tav. XLIX. Pianta, spaccato, elevazione e dettagli della chiesa di S. Spirito a Firenze, opera del Brunelleschi.

Tav. L. Principali opere di Architettura del Brunelleschi

La pianta della chiesa di san Lorenzo (tavole XLVII e L) come terminolla il Brunelleschi non è priva di merito. Vi si scorge però una specie d'incertezza, la quale fa vedere che l' artista inoltravasi ancora con timidi passi nella carriera da lui nuovamente aperta. Questo carattere è forse più sensibile nelle parti di decorazione che ci offrono le tavole XLIX e L. Molte di queste parti e particolarmente la forma dei capitelli e delle basi, sono di uno stile sufficientemente buono; ma gl' intercolonnj troppo spaziosi, la meschinità delle cornici, l' altezza dei pilastri del centro della chiesa, le troppo strette aperture delle finestre, le modanature dell' arco delle cappelle, che vanno prolungandosi fino al pavimento, fanno sentir ancora l' influenza del sistema gotico, da cui cercava il Brunelleschi sottrarre l'Architettura, e palesano gli ostacoli in mezzo ai quali dibattevasi il suo genio restauratore. I medesimi difetti si trovano in qualche dettaglio della chiesa di S. Spirito, di costruzione posteriore a quella di san Lorenzo: vedi la tavola L, numeri 9, 11, 12, 13 e 14; ma la tavola XLIV ci fa vedere nello stesso tempo tutto ciò che l' artista aveva acquistato dal lato dell'Arte quando imaginò questa composizione. La pianta di una proporzione più felice, lo spazio fra le colonne meglio inteso, le mezze colonne sostituite a secchi e meschini pilastri, gli ornamenti meno pesanti e distribuiti con

maggior parsimonia, finalmente una certa unità ed eleganza, non che un carattere semplice e maschio, ecco ciò che colpisce l' osservatore appena entrato nella chiesa di S. Spirito.

Il Brunelleschi ci ha dato una prova del suo genio per l'invenzione e della cognizione ch'egli aveva dello stile antico nella chiesa degli Angioli, la quale incominciata a Firenze sul suo disegno, non è ancora terminata. Sulla tavola L, figure 16 e 17, puossi vedere l' ingegnoso concetto della pianta, ottagona nell'interno ed a sedici ale esteriormente, a fine di diminuire la eccessiva grossezza dei muri. A prima vista siamo tentati di biasimare alquanto la pesantezza nell'insieme dell'edifizio, subito dopo però ci accorgiamo, con piacere che l' artista seppe distrarre l' occhio da questa impressione colla leggerezza della cornice e dell' attico che sostengono la cupola internamente, non che colla privazione d' ogni ornamento all' esterno.

Dopo d'avere il Brunelleschi tentato con questi monumenti di richiamare l'Architettura alle regole di proporzione e di convenienza, nella parte della decorazione, provò colla costruzione degli edifizj di una badía a Fiesole, che egli conosceva benissimo anche l'Arte di riunire, nella distribuzione di una pianta, la comodità alla magnificenza. Vasari lo loda particolarmente per l' intelligenza colla quale seppe, in quella occasione, trar partito anche dal luogo poco favorevole.

Lo stesso scrittore c'insegna che il Brunelleschi fu incaricato della costruzione di molte fortezze e che in esse fece vedere non essergli straniera la parte veramente essenziale dell'Architettura, la solidità. Noi possiamo formarci un'idea de' suoi principj, a questo riguardo, nel palazzo Pitti, la di cui facciata venne eseguita sul di lui disegno sino al cornicione del primo piano (vedi tavola L, fig. 15). Osserveremo qui di passaggio, che le fazioni e le guerre civili che straziavano in quel tempo le principali città d'Italia esigendo che i palazzi del governo e quelli delle più potenti famiglie fossero costruiti in modo da poter anche servire di luogo di sicurezza e difesa, la magnificenza dell'Architettura civile consisteva principalmente nella forza. Questo è il carattere dell' edifizio succitato; carattere, che prese in quell' epoca l'Architettura firentina e che gli artisti di questa scuola portarono di poi nei diversi paesi dove furono chiamati.

Ma il lavoro più importante del Brunelleschi, quello che ci prova meglio di tutti la superiorità del suo genio, è senza eccezione la cupola

della cattedrale di Firenze. Trovandosi questo monumento collocato al suo rango cronologico nella serie delle cupole, noi non ne presenteremo qui che la veduta esterna (tavola L, fig. 18), per richiamare alla memoria dei nostri lettori, che, essendo eseguito a sesto acuto, è l'ultimo esempio di questo genere. Sebbene il Brunelleschi, sia fra i primi che abbandonarono l'arco a sesto acuto, che caratterizza in certo modo l'Architettura detta gotica; pure servissene per questa cupola, probabilmente per uniformarsi allo stile di una chiesa incominciata un secolo prima di lui: ma l'uso giudizioso che ne fece è una prova della sua scienza egualmente che del suo genio. Sotto la fig. 19 ho fatto incidere la veduta del ponte di legno ch' egli inventò per facilitare la costruzione di questa cupola. Il Vasari ne fa l'elogio a motivo particolarmente della sua semplicità e solidità.

Mentre il Brunelleschi, coll' insegnamento, passava dalla pratica alla teoria, strada che sembra la più naturale per quelle arti le quali non hanno esistenza che col soccorso di oggetti materiali, L. B. Alberti al contrario andava dalla teoria alla pratica, per così persuadere sè medesimo ed i suoi contemporanei dell' utilità de' principj enunciati ne' suoi scritti. Vediamolo adunque operare in questa novella carriera.

Sigismodo Malatesta, guerriero rinomato del XV secolo, il quale a seconda de' suoi interessi prese a servire ora il papa ora Firenze o Venezia, e che erasi anche reso più celebre pel suo gusto per la filosofia, le scienze e le arti, gusto che seppe conservare anche in mezzo ad una vita tutta militare, era giunto a formarsi una sovranità indipendente alle spese dei grandi stati che lo circondavano. Fu il primo dei principi del suo tempo che riconobbe il bisogno di formarsi una corte rimarcabile per la scelta degli uomini e delle donne. In Rimini, città capitale de' suoi stati, aveva di già incominciata la costruzione di un tempio al Dio delle Vittorie. Volle ben tosto che questo magnifico monumento della sua pietà, della sua gloria e della sua possanza, fosse anche destinato a raccogliere le ceneri ed a conservare la memoria di quelli, la di cui celebrità ed i di cui talenti avevano reso illustre il suo regno. Egli conosceva L. B. Alberti, eragli noto il suo genio per le arti in generale, e per l'Architettura in particolare; nè ignorava di quanta imaginazione e sensibilità era quel grand' uomo dotato: giudicò quindi essere l'Alberti l'uomo unicamente proprio a soddisfare alle

sue mire ed invitollo a Rimini per terminare la già incominciata chiesa di san Francesco (*).

Sulla pianta, fig. 1, la tinta più leggere indica ciò che era già fatto prima di L. B. Alberti, oppure ciò che venne fatto dopo di lui: la tinta più forte al contrario mostra la parte fatta eseguire da lui medesimo (**).

Tav. LI. Pianta, elevazione e dettagli della chiesa di san Francesco a Rimini, terminata coi disegni di L. B. Alberti. XV secolo.

Lo spaccato fig. 2, ci offre, nella parte della chiesa anteriore a L. B. Alberti, una delle ultime e più magnifiche opere del sistema dell'Architettura gotica nella sua seconda e più bella età. I quattro archi che formano le capelle laterali, di cui la figura 3 offre i dettagli in grande, hanno la proporzione che caratterizza quest' epoca: posano essi sopra pilastri altissimi, sostenendo piccole cornici a modo d'imposta, ed alcuni dei quali hanno

(*) Due conti Battaglini, fratelli del canonico dello stesso nome, attaccato alla biblioteca del Vaticano, pubblicarono alcuni documenti storici assai curiosi sopra Rimini ed i Malatesta e particolarmente sopra Sigismondo: il primo nell'opera di Guido Antonio Zanetti intitolata *Memorie Storiche di Rimini*; non che nella raccolta delle opere di Basinio Basini, autore dell'*Hesperidos* poema consacrato alla gloria di Sigismondo: il secondo, cioè il conte Angelo, in una dissertazione inserita nella stessa raccolta e che ha per titolo: *Della Corte Letteraria di Sigismondo Pandolfo* Malatesta *signor di Rimino*.

L'origine di questa illustre famiglia si fa rimontare sino ai tempi degli Ottoni imperatori ed è collocata fra i re della Borgogna. Ciò che è veramente certo si è, che questa famiglia era già assai distinta nel XII secolo. La di lei possanza aumentossi ne' secoli posteriori e particolarmente nel XV, fino all' epoca delle avversità che precedettero immediatamente la morte di Sigismondo, la quale fu nel 1468. La guerra fu l'occupazione principale di Sigismondo tanto ne' primi anni della sua gioventù, che in tutto il corso della sua vita. I monumenti dell' antica Scultura furono il premio delle vittorie da lui riportate alla testa delle truppe venete contro i Turchi nella Morea. Tali furono creduti i bassirilievi che ornano l'interno della chiesa di san Francesco: è però assai più probabile che siano quelli sortiti dalle mani di scultori fiorentini del XV secolo.

Le particolarità della vita privata di questo principe guerriero, galante e fastoso, le sue belle qualità e persino i suoi difetti ed i suoi vizj ci dipingono assai bene un' epoca che puossi considerare come l' ultima dei tempi cavallereschi. Il medesimo quadro ci vien presentato nelle corti dei duchi di Urbino, dei Gonzaga, degli Sforza, che sono tutte dinastie la di cui elevazione fu dovuta ad eguali circostanze ed i principi delle quali tributarono il medesimo culto alle Scienze, alle Lettere ed alle Arti. Una cosa singolare è quella, che nella corte di Sigismondo appena accorgevasi del tumulto delle armi da cui era continuamente circondata. Il conte Angelo dà una lunga lista di professori in ogni genere di scienze e letteratura, immediatamente attaccati al servizio di Sigismondo oppure chiamati da lui o da' suoi antenati per formare delle scuole ne' suoi stati. Quanto alle Belle Arti noi troviamo alla di lui corte, oltre L. B. Alberti, per la Scultura, Luca della Robbia, Simone fratello di Donatello, Bernardo Giufagni, Pasquino di Montepulciano, Lorenzo Ghiberti: per la Pittura Giovanni Bellino e Pietro della Francesca da Borgo San-Sepolcro: per l'incisione delle medaglie, particolarmente favorita da Sigismondo per sempre più moltiplicare i monumenti della sua gloria, Vittore Pisano o Pisanello, e Matteo de' Pasti, i due più rinomati artisti di questo genere a quell' epoca. Sigismondo mandò quest' ultimo a Maometto II, lo stesso di cui aveva battuto le armate, e dal quale era sì fattamente stimato da volere che il suo proprio ritratto fosse inciso dalla mano medesima che aveva fatto quello di un sì valente capitano.

(**) Abbiamo due interessanti opere sopra questo celebre monumento d'Architettura. La prima ha per titolo: *Lettera apologetica scritta all' ill. signor Carlo Marcheselli, nobile riminese, dal sig. Arciprete D. Giuseppe Malatesta Garuffi.* Vedi il *Giornale de' Letterati d'Italia*, tom. XXX, pag. 155. La seconda è intitolata: *Il tempio di S. Francesco di Rimino, descritto da Gio. Battista Costa pittore.* Vedi *Miscellanea di varia letteratura*, tom. V, pag. 75.

per base degli elefanti, che figuravano, ora come parte, ora come cimiero, nelle armi di Sigismondo. Questi pilastri, ornati di capitelli, sono divisi essi pure, nella loro lunghezza, in tre ordini di due pilastri più piccoli, i quali nel loro spazio intermedio hanno delle nicchie con delle figure simboliche. Questa moltitudine di dettagli, la ricchezza di tutti i contorni sopraccaricati di fiori, di frutti, di cifre allegoriche alle Scienze ed alle Arti, producono una specie di confusione, la quale non può essere scusata se non in considerazione della veramente maravigliosa esecuzione.

Ecco il gusto e lo stile che L. B. Alberti, illuminato da una saggia teoria, trovò necessario di correggere. Costretto a lasciar sussistere le smisurate proporzioni, la bizzarra profusione degli ornamenti, e de' dettagli nell' interno della chiesa, vi contrappose di fuori una semplice e maestosa disposizione.

Un imponente basamento, fig. 5 e 7, domina tutt' all' intorno dell' edifizio e perfino sotto l' ordine della facciata d' ingresso, dove viene interrotto da una porta con un frontespizio triangolare. Tre archi legati dalla medesima imposta e separati da quattro colonne d' ordine composito, le quali sostengono un cornicione assai regolare, formano il primo ordine di questa facciata. L' ordine superiore non è ancora terminato, e non si può congetturare che colla scorta di alcune medaglie, come sarebbe stata finita questa parte superiore.

Le due arcate laterali di questa facciata sono di una proporzione alquanto tozza, forse ad imitazione di quella dell' arco antico in onore di Augusto, i di cui resti vedonsi ancora a Rimini. Sotto la figura 8 troverassi l' elevazione geometrica di questo monumento, che sembra aver servito di modello a L. B. Alberti. Offre esso in fatto un arco di una apertura eccessiva e colle colonne messe in opera egualmente che nella facciata di san Francesco.

Un' idea però che è tutta di L. B. Alberti e che nello stesso tempo si può chiamare sublime e persuadente, è quella della decorazione delle facciate laterali della chiesa. Vedi la fig. 5.

Sul vasto basamento che tutto sostiene il monumento, s' innalza una lunga fila di arcate di bella proporzione. Il loro maschio e solido archivolto posa sopra una ben contornata imposta. Un gran campo liscio estendesi fra questi archi e 'l cornicione della facciata d' ingresso, il quale va a coronare

le facciate laterali dell' edifizio. Le belle linee del plinto del basamento, non che quelle del lungo cornicione producono un maraviglioso effetto, come fu già benissimo notato da un dotto architetto, il signor Dufourny. Non vi sono cornici intermedie, le quali, col loro sporto, tagliano e diminuiscono il piano verticale. Tutto è in riposo per l' occhio, tutto sembra invitare l' osservatore ad abbandonarsi al sentimento profondo di raccoglimento che gl' inspira la vista dei sarcofagi che vennero da L. B. Alberti collocati sotto ciascuna delle suddette arcate. Eguali fra di loro e tutti della medesima forma imitante gli antichi, contribuiscono questi sarcofagi a dare all' edifizio un carattere grave, nobile e melanconico.

Queste tombe furono dal Malatesta destinate ai poeti che cantarono i suoi amori, o che celebrarono le sue vittorie, ai guerrieri che furongli compagni nei pericoli, ai filosofi ed agli uomini distinti pel loro spirito e la di cui società rendeva i suoi ozj deliziosi: tutto ciò ci viene insegnato dalle iscrizioni. Non sarebbe fuor di luogo il credere, che L. B. Alberti, uno dei migliori ornamenti della brillante società che in Firenze tanto contribuì alla celebrità dei Medici, abbia suggerito a Sigismondo Malatesta questo mezzo di aggiungere un novello splendore alla sua gloria personale, presentandosi cioè alla posterità circondato in certa qual maniera da tanti uomini illustri (*).

Questo principe fece innalzare alcuni mausolei anche nell' interno del tempio: quello in onore di un suo fratello morto in odore di santità, ha questo titolo: *Olim principi nunc protectori*: un altro mausoleo fu da lui destinato alle donne illustri della sua famiglia: *Malatestorum Domus heroidum sepulchrum*: un terzo appartiene ad Isotta, l' ultima delle sue mogli e quella ch' egli amò più teneramente: ed uno finalmente per sè medesimo.

La parte superiore di questa tavola contiene due medaglioni: il primo, N.° 12, offre da una parte la testa di Sigismondo Malatesta e dall' altra la facciata d' ingresso del tempio di san Francesco, sormontato da una cupola, colla quale sembra che l'Alberti avesse intenzione di coronare l' edifizio. Il secondo medaglione, N.° 10, rappresenta nel dritto la succitata Isotta,

(*) Su questo argomento aveva L. B. Alberti delle idee religiose, morali e politiche ch' egli seppe sviluppare con una maravigliosa onzione nel libro VIII, cap. II della sua opera *De Re Ædificatoria*. Trovansi delle notizie interessanti sulle tombe che servono di ornamento alla chiesa di san Francesco, in una lettera relativa all' apertura fatta di queste tombe, indirizzata al conte Mazzuchelli dall' abate G. A. Battara, professore di filosofia a Rimini. Venne questa lettera pubblicata nel 1757, nel tom. II della *Raccolta Milanese*.

celebre pel suo coraggio e per le grazie del suo spirito e della sua figura e la di cui tomba è rappresentata sotto il N.° 11 (*). L'iscrizione che si legge su quest' ultimo monumento, D. ISOTTAE · ARIMINENSI · B. M. SACRVM · MCCCCL; non che alcuni discorsi più che temerari, avevano procurato a Sigismondo la taccia d'irreligioso: la sua vita licenziosa, il frequente mancar di fede, ed i suoi eccessi in ogni genere attirarongli addosso i più gravi rimproveri: egli credette di rimediare a tutto, o almeno di far tutto dimenticare, coll'innalzare nella sua capitale un magnifico tempio.

Sulla tavola seguente noi vedremo ciò, che il legislatore della moderna Architettura seppe fare ancora a pro del suo risorgimento.

Tav. LII. Chiesa di S. Andrea e di S. Sebastiano, a Mantova, innalzate sui disegni di L. B. Alberti. XV secolo.

Luigi Gonzaga, marchese di Mantova, il quale, per lo splendore delle sue virtù, per la rettitudine della sua amministrazione e pel suo gusto per le Scienze e per le Arti, meritò ne' suoi stati il titolo di Augusto, aveva già esperimentato i talenti dell'Alberti, nella chiesa della Annunziata di Firenze, impegnandolo a fabbricare un coro la di cui esecuzione presentava molte difficoltà. Questo principe lo condusse poscia seco lui a Mantova, per fondarvi una scuola d'Architettura. Finalmente verso il 1472 incaricollo di fare i disegni di un tempio sotto l'invocazione di S. Andrea.

Vedrassi la pianta di un tale edifizio sotto il N.° 3. Egli è assai regolare e soddisfa pienamente l' occhio, tanto pel suo insieme quanto per la proporzione e per la distribuzione delle sue parti. Si può affermare con sicurezza che questo tempio servì di modello a molte altre chiese fatte posteriormente, e che riunisce altresì le qualità che si desiderebbero in molte altre. La facciata della chiesa di S. Andrea è fatta come un arco di trionfo,

(*) Sigismondo aveva sposato molte donne, le quali, ancorchè di nascita illustre e bellissime, dovettero soffrire la di lui incostanza, che rispetto ad alcuna di esse giunse fino alla crudeltà. La passione però che ebbe Sigismondo per Isotta produsse i più felici risultamenti per ambedue e contribuì nello stesso tempo allo splendore della corte di Rimini. Oriunda d' una famiglia nobile assai antica di quella città, riuniva Isotta alla più grande bellezza, uno spirito assai coltivato, un vivissimo gusto per le Lettere e per le Arti, un non comune talento in molti generi, e sopra tutto una gran forza di carattere. Con sì brillanti qualità seppe incatenare il cuore sensibile, ma volubile ed impetuoso, del suo sposo, e pieni ambedue della medesima tenerezza l' uno per l' altro, occuparonsi a gara dei mezzi di perpetuarne la memoria. Isotta, in una delle sue poesie latine, parlando della tomba fattale costruire da Sigismondo, disse:

. . . . *Sepulchrum*
Quod mihi constituit Iupiter ille meus.

Il conte Mazzuchelli in una Dissertazione, inserita nella *Miscellanea di varia letteratura*, ci diede interessanti notizie sulla persona e sulle opere di questa principessa.

N.° 4, la di cui decorazione è ricca e semplice e ci richiama ancora alla memoria l'arco di Rimini e gli altri archi di Roma studiati dall'Alberti e sui quali sembra che abbia formato il suo stile. Giusta le intenzioni di questo gran maestro, la nave media doveva ricevere la luce dalla finestra collocata sopra la porta principale e dalle vetriate nel fondo delle cappelle e della cupola: locchè produceva una luce più forte ed ampia, dava maggior unità alla vôlta ornata di cassettoni e produceva un effetto più religioso in tutto l'interno dell'edifizio. L'Alberti, cercando sempre il carattere delle sue invenzioni nell'essenza delle cose, cioè nella speciale destinazione degli edifizj, fu qui pure fedele ai principj stabiliti da lui medesimo quando parlò della maniera d'illuminare i tempj.

Gli spaccati dell'interno di questo tempio, come vedonsi sotto i numeri 1 e 2, non conservarono del progetto originale che la proporzione delle parti indicate nella pianta; non essendo stato eseguito il totale che dopo la morte dell'artista, accaduta in Roma nello stesso anno 1472. Che anzi l'esecuzione della crociera delle cappelle ed il coro non ebbe incominciamento che nel secolo seguente, e forse non venne condotta a termine che molto tempo dopo, cioè verso il 1732. Ho veduto questa parte cambiar aspetto anche nel 1779, venendo sopraccaricata di nuovi ornamenti, i quali la allontanano sempre più dalla maestosa semplicità che il genio dell'Alberti aveva voluto imprimerle.

Dal medesimo spirito fu diretto nella composizione della piccola chiesa di san Sebastiano, fig. 9, 10, 11 e 12, che fu egualmente costrutta in Mantova sul di lui disegno, ed alla quale egli diede la figura di una croce greca. Dalla strada si discende nella chiesa inferiore, fig. 9, e da questa salendo si va nella superiore. Le irregolarità che si osservano nella facciata, fig. 11, non possono attribuirsi all'Alberti: appartengono esse a coloro, che dopo di lui furono incaricati di terminare l'edifizio.

Sarebbe cosa stranissima se l'Alberti non avesse messo a profitto per abbellire la sua patria que' talenti che erano sì universalmente apprezzati. Venne adoperato in Firenze, in diverse occasioni, da un suo amico della famiglia dei Rucellai, il quale fece fabbricare coi disegni dell'Alberti varie belle abitazioni in città ed in campagna. Il tempo però produsse tali e tanti cambiamenti nella distribuzione e nella decorazione interna di questi edifizj, che, se si eccettua la parte esterna, altro più non si scorge, che

il carattere di grandezza e di solidità che amava questo celebre artista di dare all'Architettura. Un'altra sua opera nella medesima città è degna di una speciale menzione, a motivo del grazioso insieme che offre nella sua distribuzione e ne' suoi principali dettagli: è questa la cappella Rucellai, nella chiesa di san Pancrazio. I disegni della medesima essendo ancora inediti ho creduto opportuno di qui collocarli sotto i numeri 17, 18, 19 e 20.

Ben più vasto teatro erasi aperto al genio dell'artista, quando il pontefice Nicola V chiamollo a Roma per affidargli la riedificazione di san Pietro e la costruzione di un palazzo di una prodigiosa ampiezza e sontuosità. Ma sgraziatamente la morte del pontefice impedì l'esecuzione dei disegni che L. B. Alberti avea già composti.

Tutto ciò che ci resta ancora delle opere di questo grand'uomo ci offre in generale una applicazione giudiziosa della bella teoria dell'Arte da lui attinta alle più pure fonti antiche per mezzo de' suoi profondi studj. Fedele, come già dissi, ai precetti da lui medesimo dettati nel suo trattato egli non perdè mai di vista queste condizioni fondamentali d'ogni bella Architettura, semplicità cioè, grandezza e varietà nelle invenzioni, solidità nella costruzione e scelta e convenienza nella decorazione generale. Per ciò, che risguarda più particolarmente la disposizione e le misure di un edifizio, s'accorge ben tosto l'osservatore, che l'Alberti non era ancor giunto a fissare il carattere e le proporzioni degli ordini con quella precisione e purezza come fecero poscia i grandi maestri che fiorirono nel secolo seguente. La delicatezza squisita di questa parte dell'Arte fu la prima a sentire gli effetti della decadenza; doveva a giusta ragione essere anche l'ultima a partecipare del suo perfezionamento. L'incertezza non che un'eccessiva delicatezza tradivano ancora, sotto la mano del restauratore dell'Architettura, la novità dell'imitazione delle belle forme antiche. Aggiungasi altresì, che l'Alberti non presiedeva in persona alla costruzione degli edifizj da lui imaginati (*); accontentandosi di darne i disegni. Che anzi i più considerevoli

(*) Il Vasari ci fa sapere che gli artisti incaricati dell'esecuzione dei disegni dell'Alberti furono, a Firenze Salvestro Fancelli ed a Mantova Luca Fiorentino. Sembra che a Rimini sia stato Matteo di Bastia: almeno ciò si può supporre a motivo di una lettera che indirizzogli L. B. Alberti con questo titolo: *Praestantissimo viro Mathaeo de Bastia, amico dulcissimo, Ariminum, salve.* Trovasi, *codice* 109, nella *Bibliotheca Codicum MSS. monasterii S. Michaelis Venetiarum prope Murianum; Venet.* 1779. Questa lettera è assai curiosa per le notizie che contiene sul carattere degli uomini e sulle opere dell'Arte di quel tempo. L'editore ne indica l'oggetto principale come segue: *Videtur Albertus alludere ad sumptuosissimum templum D. Francisci, erectum Arimini a Sigis. Malatesta.*

furono eseguiti dopo la di lui morte. Lo stesso tempio di san Francesco in Rimini, che può dirsi il suo capo d' opera, non fu come già vedemmo, da lui condotto al suo termine.

Tav. LIII. Arco di trionfo innalzato a Napoli in onore di Alfonso I d'Aragona; fortificazioni militari. XV secolo.

Chiamando l'attenzione de' miei lettori sulle principali opere dei due celebri artisti, i quali, per titoli differenti, hanno comune l'onore di aver incominciato il vero risorgimento dell'Architettura, non temetti di entrare nei dettagli che potevano sufficientemente giustificare l'importanza di quest'epoca nella Storia dell'Arte. Sarebbe però un oltrepassare i limiti che mi sono prescritto, se volessi tener dietro minutamente ai progressi del risorgimento coll' offrire una completa nomenclatura di tutte le opere e di tutti gli Artisti, che si distinsero, verso la medesima epoca, per la loro scienza e per una lodevole esecuzione. Nondimeno prima di parlare degli altri due grandi uomini, che sulle tracce del Brunelleschi e di L. B. Alberti, portarono l'Arte al suo totale risorgimento, credo opportuno di riempire il breve intervallo che separa queste due epoche, con un rapido esame di alcune particolari spezie di costruzioni rimarchevoli per il loro carattere o per la loro destinazione.

Appartengono a questa specie particolarmente le costruzioni dell'Architettura militare, la quale ha per iscopo la difesa delle città, e dei posti più importanti nel paese.

I mezzi di questa difesa, non che quelli d' attacco, ci offrono necessariamente due epoche, una delle quali precede e l'altra vien dopo l' invenzione della polvere. Durante la prima epoca, tutta la forza delle città consisteva nella larghezza e nella profondità delle fosse, nell'altezza e grossezza delle muraglie, fiancheggiate da torri alternativamente quadrate e rotonde. Queste torri, essendo destinate a proteggere le cortine dalle quali erano separate, doveva la distanza fra di loro essere determinata dalla lunghezza del tiro delle armi: *intervalla turrium*, dice Vitruvio, *non longius alia ab alia sagittæ emissione.* Ciò è quanto ci offrono le figure 6, 7, 8 prese dal recinto delle mura di Roma. Hanno ancora presso a poco la medesima figura data loro, quando furono innalzate per ordine di Aureliano, oppure quando Belisario ne ordinò la completa restaurazione.

Se in tutto il corso de' secoli posteriori, questo sistema generale di fortificazione ricevette qualche addizione, fu questa a motivo della particolare

disposizione dei luoghi. Così, per esempio, nella fortezza di Lucera, costrutta nel XIII secolo in Puglia, da Federico II (vedi la fig. 6), un primo recinto formato da un' alta e forte muraglia impediva che il nemico si avvicinasse al castello (*). Così pure a Fondi, piccola città posta sulla strada che conduce da Terracina a Napoli, vedesi un corpo d' opere esterne aggiunte per difesa delle porte. Vedi il N.° 10.

L' uso dell' artiglieria introdotto verso la metà del XIV secolo, o anche prima, produsse grandissimi cambiamenti nella figura che dovevasi dare al recinto ed alle mura della città e delle fortezze. Senza citare i più antichi esempi, noi ci accontenteremo di presentare, sotto i numeri 11 e 12, la pianta e l' elevazione della fortezza che fece costruire Sigismondo Malatesta, dal 1437 al 1446, nella città di Rimini (**). In essa vedesi quella specie d' opera ossia di vasta torre più o meno angolare, la quale, frammischiata colle torri di forma rotonda, sembra aver preceduto il bastione propriamente detto, la di cui forma alquanto regolare non data che dal finire del secolo XV o dal cominciamento del XVI.

(*) La rappresentazione di questa fortificazione e del castello cui essa appartiene trovasi, con maggiori dettagli sulla tavola V del tomo III del *Voyage pittoresque ou Description du Royaume de Naples*, dell'abate di Saint-Non. Tutti gli amatori delle Belle Arti devono tributare la loro riconoscenza alla memoria di questo uomo eccellente, che impiegò sì utilmente i suoi talenti ed i suoi beni di fortuna. Coloro, che al pari di me, ebbero la soddisfazione di conoscerlo personalmente, conservano preziosamente la memoria delle sue belle qualità.

(**) Fu finora creduto che l' invenzione e la costruzione di questa fortezza siano opera di Roberto Valturio, siccome non si pose mai in dubbio, colla scorta del suo trattato *De Re Militari*, ch' egli abbia seguito Sigismondo nelle sue spedizioni militari. Il conte Angelo Battaglini, nella sopraccitata dissertazione, non è di questa opinione: riconosce nel Valturio un uomo profondamente versato in varj generi di cognizioni: ma non mai un militare di professione. Noi non entreremo a discutere su questa questione: diremo soltanto, che è indubitato, che il trattato del Valturio fu per l'Architettura militare ciò che era stato quello di L. B. Alberti per l' insegnamento dell'Arte in generale. E particolarmente è assai curioso in ciò che concerne l' abbandono fatto delle armi da lanciare, usate presso gli antichi e nei mezzi tempi, per servirsi di quelle da fuoco: così parlando delle diverse invenzioni prodotte dall' uso della polvere indica il Valturio senza dubbio date più certe di quelle che vennero adottate finora. Le prime edizioni latine di quest' opera furono fatte a Verona nel 1472 e nel 1483. La prima traduzione italiana fu pure stampata in Verona nel 1483. La traduzione francese fatta nel XVI secolo è poco stimata.

Merita pure di essere consultata un' altra opera sulle fortificazioni, posteriore poco più di un secolo a quella del Valturio: devesi questa a Francesco De Marchi ingegnere bolognese. Questo trattato è celebre perchè stabilisce, giusta l' opinione degl' Italiani, le prove di priorità d' invenzione per tutte le parti della fortificazione. Fu stampato a Brescia nel 1599 con questo titolo: *Dell' Architettura militare libri tre, nelli quali si descrivono li veri modi del fortificare, che si usa a tempi moderni: con un breve ed utile trattato nel quale si dimostrano li modi fabricar d' artiglieria*, ec. *Brescia, appresso Comino Presegni ad istanza di Gasparo Dall' Oglio*, 1599, fol. Nel catalogo della biblioteca del cardinal Garampi, Roma, 1796, trovasi un curioso ragguaglio intorno a quest' opera, sotto il N.° 6920. A Roma se ne sta preparando una nuova edizione. (L' edizione di cui parla qui il D'Agincourt fu pubblicata nel 1810 coi torchi di Mariano De Romanis in 5 vol. in fol., con commenti, note storiche, ec. per cura del signor L. Marini). (*N. del T.*).

Le figure 13, 14, 15, 16 e 17 furono copiate dalla *Verona Illustrata* del Maffei: fissano queste in certa qual maniera l' andamento progressivo seguito dall'Arte nella disposizione di questa importante parte della moderna fortificazione. L' esatto e giudizioso autore di quella interessante opera c'insegna ei medesimo, che fu osservando con attenzione la totalità del recinto fortificato di Verona, che potè scoprire, in tutte le sue diverse parti, fin dove terminava l' antica costruzione, non che l' incominciamento ed i progressi della nuova, appoggiando la sua osservazione con esempj e particolarità della di cui esattezza ho potuto convincermi io medesimo sul luogo.

Secondo il Vasari ed il succitato Maffei andiamo debitori al genio del celebre architetto veronese, Michele San Micheli, nato nel 1484, dell' idea completa del vero bastione triangolare, o cinquangolare che vogliam dire, con facce piane e fianchi, con piazze basse che raddoppino le difese e non solamente fiancheggino la cortina, ma tutta la faccia del baloardo prossimo. Questo abile ingegnere fu chiamato nei principali stati d'Italia per eseguirvi il suo nuovo sistema di fortificazione: consacrò particolarmente i suoi talenti a vantaggio della Repubblica di Venezia e contribuì moltissimo alla difesa delle isole soggette al di lei dominio contro gli attacchi reiterati della potenza ottomanna. Più l' uso del cannone facevasi generale, più le città affrettavansi di adottare, nella disposizione delle loro mura di difesa, i nuovi cambiamenti diventati ormai indispensabili. Le costruzioni di questo genere fatte eseguire in tal epoca dalla città di Urbino sono particolarmente citate per la loro bellezza e solidità (*).

È abbastanza noto a che grado di perfezione giunse l'Arte della fortificazione dopo quest' epoca. Ma, siccome fu sortendo dai demonj dell'Arte propriamente detta, che la scienza della difesa delle fortezze cercò, il più delle volte senza successo, di bilanciare i progressi della scienza dell' attacco; così noi ci fermeremo qui, per non inoltrarci a fare delle ricerche estranee al nostro soggetto.

(*) Il piano generale di quest' opera m' impone di abbreviare di molto le circostanziate narrazioni, nelle quali avrei amato di trattenermi, sullo studio e sui progressi di una parte dell' arte militare, alla quale ho consacrato gli anni miei giovanili. Giunto al termine di una lunga carriera, mi ricordo ancora del dispiacere che provai abbandonando l' arme in cui la mia famiglia serviva già da molti secoli, ed alla quale trovansi ancora addetti molti miei parenti. Aveva in allora in pensiero di scriverne la storia: e devo alle ricerche da me fatte per tale scopo le prime mie cognizioni sullo stato delle Arti nei tempi di mezzo.

L'arco di trionfo che occupa la principal parte della presente tavola è senza dubbio il più magnifico monumento in questo genere eseguito dall'Architettura e Scultura, nel lungo intervallo di tempo che passò dalla decadenza dell'Arte al suo risorgimento.

Divenuto Alfonso I, nel 1443, pacifico possessore del regno di Napoli, gli abitanti della capitale decretarono, qualche anno dopo, che fosse innalzato in di lui onore un arco di trionfo sulla piazza della cattedrale. Ma siccome, per eseguire questo progetto, sarebbe stato necessario di atterrare la casa di un vecchio soldato, chiamato Cola Maria Bozzuto, che aveva servito Alfonso nelle sue principali spedizioni militari; perciò questo principe ordinò che fosse scelto un altro luogo. Il luogo scelto è quello che occupa oggidì il monumento e senza dubbio non poteva essere meno favorevole. Rinchiuso fra le due torri della fortezza che chiamasi ancora *castello nuovo*, sebbene sia del tempo di Carlo I, e circondato da un corpo di guardia e da diverse altre fabbriche, la sua situazione lo rende sì poco adatto a colpire gli sguardi, che molti viaggiatori, i quali visitarono Napoli, partirono senza averlo osservato.

Eppure questo monumento è degno per molti titoli della più grande attenzione. La sua forma, che partecipa per nulla di quella di alcun altro arco antico romano, ha dell' eleganza; la disposizione di molte delle sue parti, unita alla ricchezza della sua decorazione generale, lo rende sufficientemente interessante per gli amatori.

È diviso in quattro parti nella sua totale altezza. Sul fregio della prima leggesi: ALPHONSVS · REX · HISPANVS · SICVLVS · ITALICVS · PIVS · CLEMENS · INVICTVS. Quest' iscrizione forma la dedica del monumento e spiega abbastanza il principale bassorilievo, ingegnosamente collocato di sopra, in una specie di atrio ornato di pilastri e rappresentante l'ingresso trionfale d'Alfonso. Nel fregio del cornicione che corona quest' atrio leggesi: ALPHONSVS · REGVM · PRINCEPS · HANC · CONDIDIT · ARCEM: dal che vuolsi intendere soltanto, che Alfonso aumentò le fortificazioni del castello.

La terza parte, che legasi troppo irregolarmente colle due prime e coll' ultima posta superiormente, si approssima più delle altre tre alle forme degli archi romani. La quarta è evidentemente una copia di molti sarcofagi antichi, e non si riferisce al monumento cui appartiene che per le figure allegoriche, le quali ci ricordano le virtù e le beneficenze d'Alfonso.

Sotto i numeri 2, 3, 4 e 5 trovansi i dettagli, in una scala maggiore, dei due ordini di Architettura adoperati in questo edifizio, il quale è tutto di marmo bianco. Confermano questi le osservazioni già da noi fatte su questa parte dell'Arte nell'analisi della tavola precedente. Aggiungasi altresì che gli ornamenti, particolarmente quelli dei fregi, sono in generale di buon gusto e che la loro esecuzione, non che quella delle statue di grandezza naturale, è senza dubbio delle migliori che si possano osservare in quest'epoca, verso la metà cioè del XV secolo.

Il Vasari fa onore di questa importante costruzione a Giuliano da Majano architetto firentino: ma gli autori napolitani unanimemente ne credono autore un artista milanese appoggiati ad un epitaffio che trovasi nella chiesa di santa Maria Nuova e nel quale vien chiamato Pietro di Martino (*).

(*) Bernardo Dominici nella sua opera intitolata: *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti napolitani*, riferisce nel seguente modo questo epitaffio. *Petrus de Martino Mediolanensis, ob triumphalem arcis novæ arcum solerter structum et multa statuariæ artis suo munere huic ædi pie oblata, a divo Alphonso rege in equestrem adscribi ordinem et ab ecclesia sepulchro pro se ac posteris suis donari meruit.* MCCCCLXX. Da tutto ciò ricaviamo che Pietro di Martino, milanese, fu fatto cavaliere da Alfonso per avere innalzato l' arco di trionfo ed offerto molte opere di Scultura alla chiesa di Santa Maria Nuova, nella quale fugli accordata una sepoltura: non è però chiaramente detto che le Sculture dell'arco di trionfo siano lavoro delle sue mani. Potrebbero dunque essere attribuite a Giuliano da Majano, secondo l' opinione del Vasari, e ciò non senza qualche ragione, perchè i bassirilievi di una porta di bronzo del castello situato vicino a questo monumento e molte altre opere eseguite in un' altra chiesa poco distante, fralle quali opere si distinguono particolarmente i ritratti di Giuliano e di sua figlia, sono indubitatamente lavoro di questo artista.

Ricevo in questo momento dal canonico Battaglini, già da me citato più volte, la copia di alcuni versi latini che fanno parte di un' opera manuscritta che trovasi alla Biblioteca Vaticana, sotto il numero 1670, intitolata: *De felicitate temporum divi Pii II Pont. Max.* Quest' opera è di Porcellio de' Pandoni, segretario del re Alfonso, storico e poeta. Sul principio della detta opera, divisa in otto libri, leggesi un Carme col seguente titolo: *Ad immortalitatem Isaiæ Pisani marmorum cœlatoris.* Decide questa, a mio parere, la questione sul vero autore delle Sculture che sono sull' arco di trionfo d'Alfonso, dicendo chiaramente che appartengono ad Isaia di Pisa figlio di Filippo. Credo di far cosa grata ai miei lettori pubblicando qui per intiero i succitati versi latini, potendo noi conoscere per mezzo dei medesimi l' esistenza, la patria ed i lavori di un artista del quale la Storia dell'Arte non ha peranco fatta menzione alcuna.

Phidiacos alii digitos mirentur et artem
Ille Polycleti, Praxitelisque manus.
Hac tamen Isayas in nostra ætate per orbem,
Ingenii summa nobilitate nitet.
Hunc genuere virum Thyrreno in littore Pise,
Roma aluit, Pippus edocuitque pater.
Non illo inferior, qui finxit in arce Minervam,
Non illo inferior, qui similes Satyros.
Non illo nudam qui sculpserat arte figuram
Quique acrem et vivum marmore finxit equum.
Testis et Eugenii mirabilis urna sepulchri,
Testis et Alphonsi regius arcus erit.
Ille triumphata virtute et fortibus armis
Parthenope, toto legit ab orbe virum.
Miraque sunt testis monache monumenta beate,
Et mihi quadrupedes quos dedit ille duos.
In quibus insident, hinc Poppæa Cæsaris uxor,
Inde ferox animis turgidus ora Nero.
Quid loquar aut mirer divina oracula Chrysti,
Lilia quem circum frondea serta tegunt;
In quibus est vivens pueri ridentis imago,
Sculptaque sunt veris plurima spiritibus?
Sed magis atque magis stupeo, moveorque proboque
Quam finxit faciem Virgo pudica tuam.
Hic natum, et matrem videas licet ora moventes
Pene loqui solus spiritus hic deerat.
Immortale decus cœlandi marmoris hoc est,
Si qua fides vati, judiciumque lyre.
Credo equidem similem neque tempora prisca tulere,
Et non hec etas, posteritasque feret.

Ma qualunque sia il vero autore di questo monumento, pare indubitato, che ebbe per guida L. B. Alberti, il quale nella sua opera *De Re Ædificatoria*, lib. VIII, cap. VI tratta espressamente della costruzione degli archi di trionfo e del carattere di dignità conveniente a questo genere di edifizj.

Tav. LIV. Diversi edifizj innalzati a Roma ed a Napoli. XIII, XIV, XV secolo.

Abbiamo più sopra fatto osservare che le turbolenze politiche che ripetevansi frequentemente nelle diverse città d'Italia mettevano i piccoli signori, ed a più forte ragione i sovrani, nella necessità di provvedersi di mezzi di difesa nell'interno delle loro abitazioni e per conseguenza di applicare alla costruzione di queste le forme esterne della fortificazione.

Uno degli ultimi, e certamente uno de' più ingegnosi esempj di quest'uso, che durò insino alla fine del secolo XVI, è il castello di Caprarola tanto conosciuto, e tanto giustamente ammirato, il quale devesi al Vignola.

Giuliano da Majano, già da noi citato più sopra, con minor arte e perfezione, ci offre il medesimo carattere d'Architettura militare in un palazzo da lui fabbricato a Roma, circa cento anni prima, per ordine del pontefice Paolo II, che regnò dal 1464 al 1471. Questo pontefice, d'origine veneta, avendo ceduto il suddetto palazzo alla repubblica di Venezia, fu esso chiamato, come chiamasi tuttora, *il palazzo di Venezia.*

I merli che coronano tutta la sommità dell'edifizio ci richiamano essi soli l'antico stile dell'Architettura militare. Questa fabbrica è immensa in tutta la sua estensione: la sua massa è imponente, le sue distribuzioni interne sono grandi e la sua decorazione dalla parte dei cortili è di uno stile sufficientemente buono per questi tempi. Vedi le figure 1, 2, 3, 4 e 5. Non trovasi in questo luogo indicata una galleria, la quale, comunicando agli appartamenti interni, traversa il convento dei Francescani d'*Aracœli* e conduce fino al Campidoglio. Se questa galleria è di costruzione contemporanea a quella del palazzo, in allora ha servito di modello per quella che Alessandro VI, il quale regnò venti anni dopo Paolo II, credette egualmente utile di far costruire per sua sicurezza e che conduce ancora presentemente, per mezzo di una strada coperta, dal Vaticano al castello Sant'Angelo.

Le figure 6 e 7 rappresentano il piccolo casino, che a Napoli chiamasi il *Poggio Reale*, fabbricato, come credesi, verso la metà del secolo XV coi disegni del medesimo architetto fiorentino Giuliano da Majano. Non è sì

facile il poter determinare con certezza se questo monumento fu terminato sotto Alfonso I, piuttosto che sotto Ferdinando I, o Alfonso II (*). La pianta è bella, regolare e promette delle disposizioni ben ideate per soddisfare a tutti i bisogni di una gran casa. Secondo il Serlio, che ci conservò questa pianta, eravi tutto ciò che poteva formare la delizia di una simile abitazione, come giardini, boschetti, uccelliere e giuochi d'acqua d'ogni genere (**).

Il restante di questa tavola è in gran parte consacrato alla torre di santa Chiara in Napoli. Avendo questo monumento servito a stabilire, relativamente ai veri autori del risorgimento dell'Arte, un'opinione, la quale, se avesse qualche fondamento, distruggerebbe tutto ciò, che fu detto più sopra coll'appoggio dei fatti; così noi credemmo necessario di qui farne una particolar menzione. Collocheremo in nota le notizie più dettagliate circa questo errore, che lo zelo patriottico fece troppo leggermente adottare in Napoli, dove ebbe la sua prima origine (***).

(*) Sono troppo incerte le date della nascita e della morte di Giuliano da Majano: così pure non vi sono notizie sufficienti dietro le quali decidere quale sia stato fra i re di Napoli, che incaricò questo artista della costruzione del palazzo chiamato *Poggio Reale*. Io credo di non errare fissando l'epoca della metà del XV secolo. Ma per dare soltanto un'idea del lavoro cui mi hanno spesse volte obbligato le mie ricerche cronologiche, e delle incertezze che ne furono non di rado il solo risultamento, io manderò i miei lettori, relativamente al soggetto che ci occupa presentemente, al trattato *Della divina proporzione* di Fra Luca Pacioli, cap. VIII, pag. 30 dell'edizione del 1509; alle vite di Benedetto e Giuliano da Majano scritte dal Vasari, edizione di Firenze del 1771; alla notizia sul *Poggio Reale* nel terzo volume delle opere del Serlio; alle *Memorie degli architetti antichi e moderni* del Milizia, volume secondo; e finalmente ad una nota del Marini posta alla pagina 199 del trattato *Degli Archiatri pontificj*.

(**) La pianta trovasi pubblicata dal Serlio nel libro III dell'Architettura, edizione di Venezia. I signori Gasse, giovani architetti francesi, hanno intenzione di nuovamente pubblicare questa pianta più esatta e più corretta di quella del Serlio.

(***) Bernardo Dominici che pubblicò la vita degli artisti napolitani, non che tutti gli autori dell'istesso paese che scrissero dopo di lui, rimproverano il Vasari per avere, come essi dicono, per un eccesso di patriottismo attribuito al Brunelleschi ed a Michelangelo la gloria di aver fatto rinascere il gusto e l'uso della buona Architettura, mentre questa gloria appartiene (giusta la loro opinione) agli architetti napolitani e particolarmente a Masuccio II, anteriore ai maestri fiorentini di più di un secolo. È nella vita di Masuccio II che il Dominici mette in campo questa stravagante asserzione; ma quello che riesce più stravagante ancora è ch'egli pretende di provare simile asserzione coll'attribuire a Masuccio, dotato, come ei dice, di *sopraumano intendimento*, l'invenzione del capitello jonico che porta il nome di Michelangelo e pel quale una sana critica biasima con ragione quel grand'uomo per avere disfigurato l'antico ordine, abbassando l'astragalo ed il suo listello, per introdurvi nello spazio i festoni o le ghirlande che si staccano dalle volute troppo bizzarramente ingrandite in forma di campana. Per togliere poi al Brunelleschi il merito di avere ripristinato, nell'Architettura, l'uso degli antichi ordini greci e romani, e darlo invece al Masuccio, lo scrittore napoletano data questa grande rivoluzione dall'epoca dell'erezione della torre o del campanile della chiesa del monastero di santa Chiara, i di cui fondamenti furono gettati nel 1310. Fa quindi autore del disegno e della costruzione totale di quella torre il medesimo Masuccio, mentre è cosa evidentissima, per la differenza dello stile che passa tra i due piani inferiori coi due superiori, che queste differenti parti furono costruite in epoche fra di loro lontanissime. In fatto i due piani inferiori che formano il basamento, la vera parte dell'edifizio fatta dal Masuccio, non solamente offrono, per le loro proporzioni e per la scelta e la disposizione del materiale, la ricercata solidità degli architetti del sistema gotico, ma di più presentano ancora il carattere essenziale di questo sistema, l'arco acuto. Vedesi alla piccola finestra collocata

Tav. LV. Antico teatro dei confratelli della passione a Velletri presso Roma. XV secolo.

I teatri moderni, considerati nella loro forma generale e nelle loro distribuzioni, sono una parte importante dell'Architettura civile, la quale meriterebbe essa sola, come anche l'Architettura militare, una storia particolare. Dopo di avere, coll'ajuto degli autori antichi, delle dissertazioni dei dotti moderni e soprattutto coll' esame dei monumenti medesimi, data un'occhiata a tutto ciò che concerne la forma e gli usi degli anfiteatri e de' teatri antichi, sarebbe cosa veramente curiosa il poter stabilire, quale fu, in tempo della decadenza, l' origine dei nostri, quali le loro trasformazioni successive, le loro differenze, a norma dei diversi generi di rappresentazioni drammatiche. I materiali però di cui sarebbe composto un sì interessante lavoro riuscirebbero per la maggior parte estranei al nostro

sul lato sinistro del primo piano che trovasi più in grande sotto il N.° 14: appare anche dall' impiego delle colonne, le quali sulla pianta del primo piano, fig. 9, sono indicate in ciascuna delle quattro grandi finestre, come se dovessero formare una divisione e servire, giusta l'uso di quel tempo, di sostegno a due piccoli archi. Le altre colonne sugli angoli, destinate a sostenere le vôlte che dovevano coprire la parte centrale e che sarebbe stata sicuramente a sesto acuto, vedonsi sullo spaccato, fig. 12, e non sono finite perchè fu a questo punto dell' imposta, e precisamente di sopra della piccola finestra, che Masuccio II terminò di dirigere l' edifizio, i di cui lavori, interrotti per la morte del re Roberto, non furono ripresi che nel XVII secolo. Questo fatto viene positivamente confermato da molti autori.

Il Summonte, storico della città di Napoli, cita una cronaca del regno, nella quale l' autore osserva che il campanile di santa Chiara, incominciato nel 1328, restò imperfetto, soggiungendo che nel momento in cui scrive, cioè nel 1601, si vanno preparando i materiali per terminarlo. In un piccolo libro di Benedetto di Falco, intitolato: *Antichità di Napoli* (quinta edizione del 1617), leggesi: *Vedrai, dico, un grandissimo edifizio del re e della regina vecchia, come appare per lettere intagliate ne' marmi del grande* PRINCIPIATO *campanile:* locchè prova che all' epoca in cui scriveva il Falco quel campanile non era che incominciato. Cesare d' Eugenio Caracciolo nell' opera intitolata: *Napoli Sacra*, dice anche più chiaramente che il campanile principiato nel 1328, interrotto per la morte del re Roberto, è pressochè terminato nel momento in cui scirve, nel 1624. È vero che l' iscrizione di cui parlammo più sopra, citata dal Dominici nel tomo I, pag. 51, c' insegna che il tempio fu fondato nel 1310: ma siccome Masuccio ritornò da Roma soltanto nel 1318, così non fu che in tal epoca, che egli ne ebbe la direzione. Dalle testimonianze adunque de' succitati scrittori, tutti anteriori al Dominici, si ricava che dopo un intervallo di quasi tre secoli fu continuato e terminato il campanile di santa Chiara. Diremo di più che un occhio assuefatto a distinguere gli stili delle differenti epoche dell'Architettura s' accorge a prima vista che i due piani superiori appartengono all' ultima epoca. Come mai potrassi attribuire questa seconda parte allo stesso architetto che fece la prima; che diede il disegno della porta d' ingresso del monastero di santa Chiara, maravigliosa per la sua arditezza gotica (vedi fig. 19); che innalzò gli archi acuti del chiostro (vedi fig. 21); e che alle finestre di un' altra chiesa fece l' ornamento in forma di trifoglio sotto un arco acuto (vedi fig. 22)? È cosa indubitabile che gli architetti incaricati, nel XVII secolo, di terminare il campanile di santa Chiara, partendo dall' imposta delle colonne indicate sotto il N.° 12, invece di servirsene per innalzare a sesto acuto l' arco della gran finestra, lasciarono le colonne nel luogo in cui vedonsi ancora, e terminarono invece l' arco a tutto sesto. Così i medesimi architetti si sono allontanati dallo stile gotico della piccola finestra eseguita dal Masuccio, nella costruzione di una seconda che vedesi sulla scala; finalmente continuando la bella disposizione delle pietre fino disopra della cornice, fissarono in questo luogo la base della parte che dovevasi innalzare, adottando l' ordine dorico per la decorazione del loro primo piano, l' ordine jonico per quella del secondo, coll' intenzione forse di terminare l' edifizio coll' ordine corintio, giusta le regole generalmente in uso a quell' epoca.

I disegni delle figure relative a questa discussione mi furono gentilmente somministrati da un architetto napoletano di cui mi spiace di non aver potuto trovare il nome fralle mie annotazioni, per qui collocarlo unitamente alle più sincere espressioni della mia gratitudine.

piano, la Storia dell'Arte, cioè per mezzo dei monumenti. Coll' ajuto in fatto di ricerche su tutto ciò che ha relazione coi costumi, colle usanze e coi diversi generi di divertimenti nei secoli bassi e nel medio evo, si potrebbero riunire delle notizie letterarie assai istruttive sulla destinazione e sull' uso giornaliero della specie di edificj di cui parliamo: si potrebbero anche trovare delle descrizioni, le quali ci darebbero idee più o meno giuste sulla loro costruzione: ma bene stabilire a' nostri giorni, per mezzo dei monumenti, quello che essi furono dopo la decadenza, è sgraziatamente quasi impossibile a farsi. Accontentiamoci adunque di presentar qui alcune osservazioni generali su questo soggetto, unendovi il piccolo numero di documenti autentici che abbiamo potuto raccogliere.

Anche l'Architettura teatrale, come tante altre parti dell'Arte, legasi col culto religioso nelle età più remote. Presso i Greci le rappresentazioni drammatiche dovettero la loro origine alle feste celebrate in onore di Bacco. I tempj furono, in certo qual modo, il primo teatro di questi spettacoli, i quali, religiosi e gravi all' epoca della loro istituzione, perdettero a poco a poco il severo primitivo carattere e giunsero gradatamente agli estremi eccessi della licenza.

Idee quasi simili, relativamente ai luoghi, ai soggetti, allo scopo perfino delle rappresentazioni drammatiche, sembra che abbiano presieduto all' origine dei teatri presso i popoli moderni.

Da principio le rappresentazioni divotamente religiose furono eseguite da confratelli nei luoghi stessi consacrati al culto; offrendo però ben presto un insieme di soggetti liberi e di tradizioni superstiziose, furono eseguite sulle piazze e nei luoghi pubblici da gente d'ogni qualità: diventate finalmente più regolari, ma non avendo per iscopo che soggetti profani, le rappresentazioni si fecero in edifizj innalzati espressamente e diedero origine ad una professione speciale.

Le tracce di questa progressione si trovano, nel secolo XII, presso la maggior parte delle nazioni d'Europa.

A quest' epoca in Germania citasi una specie di dramma misto di danze, intitolato: *Ludus Paschalis de adventu et interitu Antichristi* (Giuoco pasquale sulla venuta e sulla morte dell'Anticristo). Simili rappresentazioni ebbero luogo contemporaneamente in Inghilterra dove venivano eseguite da scolari.

In Italia, nel 1243, rappresentossi a Padova la Passione di Gesù Cristo; *fu fatta la rappresentazion della Passion di Cristo, nel prà della Valle, a Padova.* Fu pure eseguita in Firenze nel 1304 sul fiume, con immagini relative al paradiso ed all' inferno e con un gran numero di macchine inventate dagli architetti.

In Francia quelle che chiamansi *moralità*, *misteri*, drammi pii messi in scena da una compagnia, la quale troppo zelante nella sua semplicità rappresentava per divozione le persone stesse dei Santi, della Vergine e di Dio medesimo. Questi drammi rimontano fino al secolo XIII e se ne trovano in tutto il corso del XIV.

Era in occasione dell' ingresso dei principi, o in altre simili solennità, che si davano tali spettacoli sopra palchi innalzati per lo più in vicinanza delle porte delle città, sulle piazze, o davanti ai palazzi. Così nel primo giorno di dicembre dell' anno 1420 per l' ingresso dei re di Francia e di Inghilterra fu rappresentato il mistero della Passione di nostro Signore nella strada della *Kalande* in faccia del palazzo, ed i palchi, come dice la cronaca, erano lunghi più di cento passi. Qualche volta le stesse rappresentazioni si facevano nelle case particolari, come fu quella del mistero della passione di san Giorgio nella casa di Nèelle, fatta da alcuni abitanti di Parigi per onorare il re d' Inghilterra, la regina ed i personaggi del loro seguito.

I confratelli della Passione di Gesù Cristo avevano, alcuni anni prima, ottenuto da Carlo VI il permesso di disporre una sala nella cappella della Trinità, fuori della porta san Dionigi, per rappresentarvi le loro commedie sante. Dopo di avere per più di cento anni recitato e rappresentato in questo luogo diverse composizioni miste di sacro e di burlesco, ottennero un privilegio esclusivo, colla condizione però che non si sarebbero rappresentati che soggetti profani. Fu in quest' occasione, cioè nel 1548, che fecero costruire una vera sala nel luogo ove eravi prima l'*hôtel de Bourgogne* (*).

(*) La città di Lione avrebbe a questo proposito un diritto di anteriorità, giusta ciò che ci vien raccontato dal suo storico Colonia: dice egli che in occasione del passaggio di Luigi XII, nel 1499, dopo il suo matrimonio con Anna di Brettagna, i confratelli della Passione di questa città rappresentarono la vita di santa Maddalena. I padri Agostiniani avevano fatto fabbricare un gran teatro *aux Terreaux*, ove fu rappresentata la vita di san Nicola da Tolentino. Questa rappresentazione chiamavasi col nome di *beaux mystères* (bei misteri). Quarant' anni più tardi Giovanni Neyron fece fabbricare un altro teatro, la di cui parte superiore rappresentava il paradiso, e la parte più bassa l' inferno: eranvi dei palchetti e dei balconi.

Questo privilegio e questo edifizio, passati poscia in altre mani, costituiscono lo stabilimento che, in Parigi, ricevette pel primo la forma ed il titolo di teatro pubblico.

Sembra che, verso la fine del XV secolo (*), le rappresentazioni teatrali in Roma si facessero ancora nelle case particolari e qualche volta sulle pubbliche piazze, per mezzo di costruzioni posticcie e sopra tavole sostenute da semplici cavalletti. Ma se è difficile il determinare in questa capitale il luogo, la data e la forma del primo teatro stabile, una piccola città vicina ci presenta ancora i curiosi avanzi di un edifizio destinato a quest'uso.

Notizie autentiche provano che nel 1499 fu incominciata a Velletri, città che al tempo de'Romani aveva un anfiteatro ed un circo, la restaurazione di un teatro fabbricato più anticamente in mezzo ad una pubblica piazza. Chiamavasi il teatro della Passione, perchè una confraternita di questo nome vi rappresentava dei misteri e delle commedie sante. La sopraindicata restaurazione non fu terminata che nel 1530. Più di due secoli dopo, cioè nel 1765, l'edifizio non venne intieramente distrutto, ma fu convertito ad uso di granajo dai confratelli medesimi della Passione. Fortunatamente che un disegno (**) fatto in quel tempo ci tramandò lo stato in cui trovavasi in allora. Servendomi di quel disegno, già fatto pubblico col mezzo dell'incisione, io presento qui la pianta, l'elevazione e lo spaccato, che vedonsi sotto i numeri 1, 2 e 3. Il capitello, figura 4, che trovai io medesimo sul luogo, nel 1782, in conseguenza di ricerche fatte sotto i miei occhi, ci fa conoscere qual fosse lo stile della decorazione.

Probabilmente questo teatro non era il solo che trovavasi nelle vicinanze di Roma, giacchè il Serlio nella sua opera ci dà l'incisione di una

(*) Il dotto Giovanni Sulpizio Verulano, cui devesi, giusta l'opinione del Poleni, la prima ediz. di Vitruvio, nella sua lettera di dedica a Raffaele Riario, si congratula con questo cardinale per essere stato il primo, che per esercitar la gioventù alla rappresentazione delle tragedie, abbia fatto innalzare sopra una pubblica piazza, una specie di teatro posticcio, ch'egli descrive nel modo seguente: *in medio foro pulpitum ad quinque pedum altitudinem erectum*. Soggiunge che le medesime rappresentazioni furono fatte dopo, alla presenza del papa, nella mole Adriana con decorazioni dipinte, e che il popolo romano spera che questo cardinale farà innalzare un nuovo teatro: *a te quoque theatrum novum tota urbs votis expectat*. Questo voto del popolo romano non essendo stato soddisfatto, nel 1492, fu eseguita una rappresentazione drammatica nella casa particolare del Riario. Vedi Tiraboschi, Vol. VI, P. II, pag. 207, ediz. di Roma del 1784.

(**) L'incisione di questo disegno devesi al cardinal Borgia: fu pubblicata col seguente titolo: *Theatri ex ordine corinthio et ex cementitio opere marmoreorum ornamentorum cultu splendido, Velitris, in foro S. Jacobi extructi, in quo passionis et mortis Christi sacer ludus agebatur, quodque anno* CIƆIƆCCLXV *vastatum atque in horrea frumentaria conversum fuit,. scænographiam quæ forte fortuna superfuit, ne insignis operis, veterisque instituti memoria interiret, aere cælandum curavit Stephanus Borgia, a secretis sacræ Congregationis de propaganda fide, anno* CIƆIƆCCLXXX.

scena quasi simile che egli dice di aver veduta tra Terracina e Fondi. Io la feci copiare ed è qui pubblicata sotto il N.° 5.

Dall' esame di questi soli avanzi è ben difficile il potersi far un'idea giusta della distribuzione di tali teatri, dell'uso delle loro differenti parti, della situazione e del meccanismo delle decorazioni, del luogo nel quale gli attori preparavansi e del modo con cui si presentavano sulla scena propriamente detta e finalmente delle principali parti componenti una rappresentazione. Puossi congetturare che le tribune e le porte, le di cui aperture non sono indicate sul disegno, e le quali probabilmente comunicavano con una galleria, servissero agli attori per entrar in scena, dove ciascun d' essi prendeva posto secondo la dignità del personaggio che rappresentava, Gesù Cristo nel mezzo, là Vergine a destra, gli Apostoli a sinistra. In quanto agli spettatori, avvi luogo a credere che bene spesso, come a Velletri, la stessa pubblica piazza facesse le veci di platea e di palchetti, e che là, seduti o in piedi, pigliassero diletto nell'assistere alle rappresentazioni.

PARTE QUARTA

RISORGIMENTO DELL'ARCHITETTURA

ALLA FINE DEL XV SECOLO ED IN PRINCIPIO DEL XVI.

Tav. LVI. Studj di Architettura, disegnati dall' antico da Bramante e da Antonio da Sangallo.

Parlando noi di quanto fecero i due gran maestri, cui è dovuto il risorgimento dell'Architettura, abbiamo particolarmente attribuito questa fortunata rivoluzione alle loro ricerche sui principj e sulle pratiche, adottate dagli antichi nell' invenzione, nella costruzione e nella decorazione dei magnifici edifizj, i di cui avanzi vedonsi ancora in Roma e per tutta l' Italia. Sentissi il Brunelleschi trasportato dalla vista di que' venerandi testimonj della bellezza dell'Arte antica e l' ammirazione inspiratagli non fu infeconda. Leon Battista Alberti colla scorta degli stessi antichi monumenti compose il suo trattato (*). Vedremo fra poco che anche Michel Angelo col mezzo di simiglianti studj potè formarsi quel carattere di grandezza veramente romana che scorgesi in tutte le sue invenzioni, e che Bramante, ancor più docile alle lezioni dell'antichità, vi trovò la grazia ed il genio che contraddistinguono tutte le sue opere. I discepoli di quest'ultimo e particolarmente Antonio da Sangallo, nipote di Giuliano, hanno con perseveranza imitato l' esempio e seguito i precetti del loro maestro.

(*) *Ser Brunelleschi*, dice il Vasari, *vedendo a Roma la grandezza degli edifizj, stava astratto che pareva fuor di sè..... dietro alle rovine di quelle fabbriche di continuo s' esercitava, nè restò che non fosse disegnata da lui ogni sorte di fabbrica...... pezzi di capitelli, colonne, cornici, basamenti*, ec. L. B. Alberti verso la medesima epoca e nelle differenti occasioni, per cui fu a Roma *attese*, come dice lo stesso storico, *a misurare le antichità.*

Sull' esempio di questi antichi maestri il Palladio, il Vignola, lo Scamozzi ed i loro discepoli non trascurarono di attingere alle medesimi fonti gli elementi della bella Architettura. Fecero di più: in vece di semplici disegni per proprio uso, hanno, per mezzo d' incisioni corredate d' osservazioni critiche, reso generale il vantaggio dei loro lavori. Più recentemente poi il Desgodetz portossi a Roma per ordine di Luigi XIV, e vi disegnò quelle fabbriche antiche che erano ancora le più conservate. Opera veramente preziosa e che forma legge per chi studia l'Architettura romana.

Ho destinato questa tavola per far conoscere con precisione come i restauratori dell'Arte andavano a cercare i loro modelli fralle rovine degli antichi monumenti.

La figura 1 rappresenta la parte anteriore di un capitello jonico. Questo antico frammento fu scoperto scavando al di là della chiesa di santa Agnese fuori delle mura, come ci vien insegnato da una nota di Antonio da Sangallo da lui medesimo scritta sul disegno che ne fece. Le figure 2 e 3, offrono alcuni studj sullo stesso capitello: le presenti incisioni sono fatte sui disegni originali.

La figura 4 offre la veduta prospettica di una parte della trabeazione corintia, dissotterrata e disegnata dallo stesso Antonio da Sangallo in un luogo indicato da un'altra nota scritta da lui medesimo.

Sotto il numero 5 finalmente vedesi la metà di un antico capitello jonico, disegnato da Bramante, il quale, come dicono il Vasari ed il Lomazzo, *misurò tutte le fabbriche antiche di Roma e per la campagna.*

Questi pezzi, scelti da una grande quantità di altri simili (*) ci possono somministrar un' idea dell' importanza attribuita da sì celebri artisti ai preziosi avanzi dell'Architettura romana, apparendo tale importanza dalla cura estrema colla quale ne trassero le più fedeli copie. Chiaramente si scorge che essi rendevansi geometricamente conto dei metodi di delineare e che sforzavansi di scoprire i principj che avevano guidato il compasso e la matita di coloro che essi chiamavano loro maestri. Da un sì attento esame e da questa, diremo quasi, anatomia dei diversi membri dell'Architettura ben a ragione speravano quelli artisti di trovare le regole e le proporzioni

(*) Questi disegni sono scelti fra quelli che formavano parte della Raccolta del Vasari e dei quali fa egli replicata menzione nelle sue Vite degli artisti. Il volume in cui trovansi è citato nel tomo II delle *Lettere Pittoriche*, pag. 377 e 379, non che dal Bottari nelle sue note alla vita di Antonio da Sangallo, scritta dal Vasari.

Giovanni Mariette, amatore distinto per le molte sue cognizioni sulla Storia delle Arti, e che non isdegnò, nella mia gioventù, di essermi guida ne' miei primi lavori, ebbe in possesso per lungo tempo questo raro e prezioso volume. Dalla sua biblioteca passò nella mia nell' anno 1775. È composto di sessanta fogli sui quali sono incollati più di centosessanta disegni d'Architettura. Sono studj fatti sull' antico e con grandissima cura e finissimo gusto; oppure disegni e progetti di diversi edifizj, come chiese, palazzi, archi di trionfo, ec. composti da venti e più architetti del XV e XVI secolo, fra' quali primeggiano Bramante, Fra Giocondo, Baldassare Peruzzi, Vincenzo Scamozzi, Vasari e particolarmente Giuliano da Sangallo, suo fratello Antonio, suo figlio Francesco e suo nipote Antonio di Bartolomeo Picconi. Due altri volumi di disegni di questi uomini celebri conservansi ancora, l' uno a Siena e l' altro a Roma nella Biblioteca Barberini. Oltre questi preziosi avanzi, molti altri disegni e figure fatte a lapis, non che varie composizioni per bassirilievi, fatte colla penna, ci provano che la maggior parte dei succitati artisti riunivano alla scienza dell'Architettura i talenti del Pittore e dello Scultore.

che ne costituivano anticamente l'eleganza, l'armonia e la bellezza. Ne disegnavano essi con tutta esattezza i dettagli sotto i principali aspetti, onde in tal modo imparare ad adattarli ai varj generi di edifizj ed alla diversità dei punti di vista: ne prendevano con precisione tutte le misure, perchè, anche senza aver sott' occhio i modelli, potessero sempre conservarne e riprodurne fedelmente l'immagine.

Queste dotte ricerche, questi studj profondi, le di cui produzioni, sfuggite alla mano del tempo e che hanno anche al presente sì gran diritto al nostro interesse, tolsero intieramente dagli occhi del Brunelleschi quel velo che da tanti secoli copriva quelli degli artisti tutti e dei popoli. E furono i medesimi studj e le stesse ricerche che suggerirono a Leon Battista Alberti l'idea, e somministrarongli i mezzi di dettare, sull'esempio di Vitruvio, eccellenti lezioni sull'Arte; quando, nel 1444, l'anno medesimo in cui morì il Brunelleschi, nacque un uomo destinato dalla natura a succedere a questi, ed a mettere felicemente a profitto le istruzioni date dal primo.

Tav. LVII. Principali opere d'Architettura di Bramante Lazzari; edifizj civili. Principio del XVI secolo.

Bramante Lazzari ricevette dai suoi parenti, che abitavano in una piccola città d'Italia in vicinanza d'Urbino, un'educazione che disponevalo ad abbandonarsi al suo gusto per le Belle Arti. Egli ci lasciò opere di pittura, delle quali parlasi ancora con elogio: nella sua gioventù però dedicossi più assiduamente allo studio dell'Architettura ed in età più avanzata vi si consacrò intieramente. Ormai la sorte di quest'Arte era decisa: tutti gli uomini di talento sforzavansi di contribuire alla sua rigenerazione.

Tav. LVIII. Continuazione delle opere di Bramante Lazzari; edifizj sacri. Principio del XVI secolo.

Gli scrittori della vita di Bramante non ci dicono ch'egli sia andato a Firenze per studiare le opere del Brunelleschi e di Leon Battista Alberti, nè ch' egli abbia veduto a Urbino il palazzo che costruivasi allora, la di cui disposizione era sì rimarchevole. Sappiamo però, che come architetto egli aveva già dato prove della sua abilità nel proprio paese, non che in Romagna, alloraquando venne a Milano verso il 1476.

Lodovico Sforza, detto il Moro, signoreggiava in quella città. Protettore illuminato delle Lettere e delle Arti seppe distinguere i talenti di Bramante e lo tenne occupato fino all'epoca delle sue disgrazie. Si attribuiscono con maggiore o minore certezza a questo architetto molti edifizj che datano

da quel tempo (*) e fra gli altri la così detta sagristia della chiesa di santa Maria presso san Satiro; la tribuna della chiesa di santa Maria delle Grazie, oltre il claustro contiguo e la sagristia e con più sicurezza i magnifici chiostri del monastero di sant'Ambrogio, nei quali veggonsi innalzate colonne d'ordine jonico sopra un maestoso basamento (**).

In queste costruzioni trovasi ancora una incertezza di gusto ed un miscuglio dello stile che si vorrebbe abbandonare con quello che incominciava ad introdursi dappertutto. Perchè l'artista potesse meglio rassodarsi nei nuovi principj era necessario ch'egli medesimo vedesse i veri modelli. Bramante affrettossi di cercarli allorquando acquistò la sua libertà in conseguenza della perdita del dominio e della prigionia di Lodovico il Moro. Corse ben tosto a Roma e poscia a Napoli sul finire del 1499, per studiare e disegnare i principali edifizj antichi di queste due città e de' loro dintorni. Gli avanzi della villa Adriana a Tivoli attirarono più particolarmente la di lui attenzione. L'ardore, con cui Bramante, in età già avanzata, cercava d'impossessarsi delle belle proporzioni dell'Architettura antica lo fece conoscere con vantaggio e tutti a gara procurarono di occuparlo con dei lavori.

(*) Vasari nella vita di Bramante non parla di alcuno di questi edifizj: ma il padre della Valle, nell'edizione di questo storico, pubblicata in Siena nel 1792, nel dirci che un distinto amatore di Belle Arti in Milano, Don Venanzio Pagave, ha intenzione di pubblicare alcune interessanti notizie sulla vita di molti artisti e particolarmente su quella di Bramante, cita con elogio i soprannominati edifizj come da lui fabbricati in Milano. Nella *Nuova Guida di Milano* pubblicata dall'abate Bianconi segretario dell'Accademia di Belle Arti in quella città, trovansi intorno a queste fabbriche diverse osservazioni critiche assai giuste sullo stile che le caratterizzano e che chiaramente ci mostra i primi tentativi dell'artista all'epoca di un'Arte che risorge.

Il Pagave non ha mai pubblicata la succitata vita: le notizie relative agli artisti lombardi da lui raccolte vennero acquistate dal pittore Giuseppe Bossi, il quale aumentolle per mezzo delle ricerche fatte da lui medesimo. Dopo la morte del Bossi questi scritti passarono nelle mani del signor Gaetano Cattaneo, pittore ed attuale direttore dell'I. R. Gabinetto Numismatico in Milano. Sono grandissimi ed importantissimi gli aumenti ch'egli fece a tutto ciò che fu lasciato e dal Pagave e dal Bossi. Visitò le diverse parti della Lombardia nelle quali vi potevano essere lavori di Belle Arti degni di qualche attenzione. In tal modo potè egli correggere i molti sbagli fatti da chi aveva scritte le prime notizie particolarmente. Ha egli altresì intenzione di pubblicare unitamente a questo suo lavoro anche i ritratti de' principali artisti dei quali parlasi nell'opera. Un discorso generale sulle diverse epoche e sui differenti stili delle tre Arti dell'Architettura, della Scultura e della Pittura in Lombardia fino ai nostri tempi servir deve d'introduzione all'opera. Persuasi noi che il signor Cattaneo riunisce in sè tutte le qualità e cognizioni necessarie per condurre a buon termine sì importante e difficile lavoro, non possiamo che far voti perchè questo venga alla luce quanto prima a vantaggio delle Arti ed a gloria degli artisti che le trattarono. In tale opera siamo certi di trovare finalmente determinata l'ancora indecisa questione sulla patria e sulle opere di Bramante non che sul numero degli artisti che furono con quest'istesso nome chiamati e fra di loro confusi. (*N. del T.*)

(**) Chi desiderasse più ampie notizie sulle cose risguardanti il monistero e la basilica di sant'Ambrogio in Milano legga, oltre la succitata *Guida* del Bianconi, la distinta opera del Dott. Giulio Ferrari, intitolata: *Monumenti dell'I. R. basilica di sant'Ambrogio in Milano*; Ivi, 1824, in fol. con molte tavole colorate. (*N. del T.*)

Il cardinale Oliviero Caraffa l'incaricò della costruzione di una chiesa a Napoli e nel 1504 di quella del chiostro della collegiata della Pace a Roma. La pianta di questo edificio, tav. LVIII, fig. 4, è semplice e regolare: l'elevazione, fig. 5 e 6, non è egualmente felice, sebbene graziosa per la sua leggerezza. Venne giustamente censurato l'artista, il quale, per diminuire l'eccessiva larghezza dello spazio intermedio dei pilastri del secondo piano, collocò fra ciascun d'essi una colonna la quale posa sul falso, rispetto agli archi inferiori.

Nella medesima epoca all' incirca fece Bramante il disegno del palazzo situato vicino al Vaticano, e che appartiene presentemente alla famiglia dei conti di Giraud (*). La pianta e la facciata principale sono sulla tavola LVIII, numeri 20 e 21. La facciata s'innalza, con una forma e con una proporzione assai graziosa, sopra un bel basamento. I dettagli dell'interno sono distribuiti con molta intelligenza.

Col medesimo stile, ma con più grandiose proporzioni, disegnò Bramante il palazzo della Cancelleria romana. Vedi la tavola LVII, fig. 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18 e 19. La facciata presenta, nella sua altezza, tre gran divisioni. La prima ornata con semplici pietre lavorate, è di un carattere maschio. Il piano superiore è formato da pilastri accoppiati, i quali poggiano sopra piedestalli; lo spazio intermedio a questi pilastri non essendo esagerato piace anche alla vista. La loro base è attica, il capitello è corintio, e composto di foglie piuttosto leggieri. Sono sormontati da un architrave, da un fregio e da una cornice di giusta proporzione. Il secondo piano, ossia la terza divisione, è decorato nello stesso genere; ma con pilastri l'ordine dei quali non è ben determinato. Le moltissime aperture che vedonsi in questa facciata, sebbene di varia forma e grandezza, e situate ad intervalli differenti, ciò nulla ostante non ne distruggono l'armonia. È terminata da due sporti ben proporzionati: ed è questo uno dei primi esempj di questo modo di dare maggior movimento e maggior effetto alle linee di una grande estensione.

(*) Questo disegno vennegli chiesto dal cardinale Adriano da Corneto, il quale, in mezzo ad una vita piena di sciagure, era stato incaricato di missioni importanti in Francia ed in Inghilterra. Dovette abbandonare Roma nel 1517, ed è forse a quest'epoca che, in riconoscenza dei benefizj ricevuti dalla corona d'Inghilterra, regalògli il suo palazzo, che credesi abbia servito di abitazione all'ultimo ambasciadore inglese a Roma, sotto Enrico VIII. Questa abitazione appartenne in seguito a differenti famiglie romane e passò finalmente in possesso della sopraccennata dei conti di Giraud.

I dettagli degli ornamenti e le modanature vengono accusate di magrezza. Bisogna però confessare che sono eseguite con finezza e leggerezza tale, che non urtando e non togliendo nulla all' aspetto dell' edifizio, mantengono l' unione nelle sue diverse parti, e danno all'insieme tutta la grazia e l'eleganza di una nobile semplicità. Questo carattere costante delle principali produzioni di Bramante riconoscesi facilmente, se non m' inganno, anche sulle due tavole ove le ho riunite, ed indica nel modo il più interessante i progressi che fece l'Arte in mani tanto abili.

Il suo talento parve ingrandirsi ancor più, alloraquando, introdotto presso Giulio II, venne da questo celebre pontefice incaricato dell' esecuzione de' suoi grandiosi progetti.

Uno dei primi fu quello di riunire il palazzo Vaticano ai due fabbricati posti all' estremità del giardino pontificio.

Una valle angusta, più da una parte che dall' altra, divideva questi due pezzi di fabbricato. Bramante formovvi una spaziosa corte, e conservò la differenza del livello, verso Belvedere, per mezzo di una assai ingegnosa combinazione di terrazze e di scale disposte simetricamente. Vedasi la tavola LVII, fig. 22 e 23. A una prodigiosa lunghezza (*) si osservano portici con pilastri dorici e jonici nella parte inferiore, corintj e compositi nella superiore, i quali circondano e compongono questa corte, terminata da una immensa nicchia la di cui forma e situazione veramente teatrali danno ad una sì ricca composizione il più gradevole ed il più imponente aspetto. È con dispiacere che vedesi ora interrotto dal corpo di fabbrica della Biblioteca Vaticana, fatta innalzare dal pontefice Sisto V. In uno degli angoli del Belvedere avvi una scala, la di cui invenzione sembra singolare e la di cui esecuzione abbisognò di un' estrema abilità; vedi le figure 1 e 2. Invece di gradini, ha una leggiere pendenza e nella sua maggior altezza è decorata con quattro differenti ordini d'Architettura, concepiti in modo che si può dall' uno passar nell' altro di questi ordini senza direi quasi accorgersi del cambiamento (**).

(*) Questa lunghezza è di circa mille piedi parigini, due terzi della distanza che avvi dal *Louvre* alle *Tuileries*.

(**) Bramante ha potuto ottenere questo effetto, dando al diametro delle colonne una diminuzione progressiva, non già da un ordine all' altro ma da una colonna all' altra. Questa scala è della specie di quelle che noi chiamiamo a chiocciola. Si credette di ravvisarne un primo modello nella scala del campanile di san Nicola a Pisa, fabbricato da Nicola di Pisa, al quale artista l'Architettura, poco prima del suo risorgimento, ebbe quasi eguale obbligazione della Scultura. Si conoscono

Dopo queste invenzioni egualmente rimarchevoli per la loro importanza, che per l'applicazione a diversi usi e pel carattere proprio che le contraddistingue, noi citeremo qui, come una delle migliori produzioni della bella e feconda immaginazione di Bramante, quell'edifizio tanto noto agli amatori ed il quale, se si eccettuano alcuni difetti nei dettagli della decorazione, venne giustamente celebrato da tutti i maestri dell'Arte; edifizio che il Serlio ed il Palladio credettero degno d'essere collocato fra gli antichi monumenti che compongono uno dei libri del loro trattato. È questo il piccolo tempio rotondo che ancora vedesi nella corte del chiostro di san Pietro in Montorio. La pianta, l'elevazione e le principali parti di questo monumento pieno di grazia e d'eleganza, sono ora per la prima volta pubblicate sulla tavola LVIII, sotto i numeri 10 a 19. Dal numero 20 al 30 trovasi rappresentata con sufficienti dettagli un'altra opera di Bramante, la chiesa cioè della Consolazione, fabbricata vicino a Todi, piccola città del ducato di Spoleto. È la suddetta chiesa di una gradevolissima proporzione. La pianta ci sembrò sufficientemente nuova: è una croce greca, formata da quattro tribune, o semicerchj di eguali dimensioni (*).

Nell'enumerazione da noi fatta delle principali opere di Bramante non abbiamo esattamente seguito l'ordine cronologico, il quale a' nostri giorni presenterebbe grandissime difficoltà (**). Ci bastò d'aver messo sotto gli

diverse imitazioni della scala di Bramante, in molti palazzi di Roma, ed in un famoso pozzo a Orvieto. Ignoro se ve ne sia una simile al castello di Chambord in Francia.

(*) Le tribune poligoni di questo tempio, composte di due ordini di pilastri con un attico, escono da un corpo di fabbrica quadrato, semplice, ed unito, il quale, dal succitato attico fino alle vôlte, prende la medesima forma. L'edifizio è coronato da una balaustrata che serve di luogo dove si può passeggiare: nel mezzo di questa balaustrata s'innalza, sopra uno zoccolo, un tamburo circolare ornato di pilastri, il quale è terminato da una cupola e da una lanterna. Nel descrivere questa decorazione esterna, Andrea Vici già da me citato più sopra, fa a ragione osservare il buon effetto prodotto dalla intelligente disposizione delle linee rette e delle linee curve regolari.

(**) Il soggetto che ci occupa presentemente potrebbe solo somministrare esempj di tutti i generi di difficoltà e d'incertezza che s'incontrano tanto frequentemente tessendo una Storia dell'Arte, e che sembrano aumentarsi di mano in mano che si fanno delle ricerche per giugnere ad un completo scoglimento. In fatto parlando del nome di Bramante, Cesare Cesariano, che si qualifica per suo discepolo, dice che è *Donato da Urbino cognominato Bramante;* secondo il Vasari è *Bramante da Urbino:* altri invece lo chiamano *Lazzari* o *Lazzaro Bramante:* Mazzuchelli finalmente, che si estende moltissimo intorno a questo argomento, dice essere *Bramante Asdrubaldino.* Egualmente varie sono le opinioni intorno alla sua patria: il Cesariano lo crede nato in Urbino; il Vasari invece a Castel Durante; il Mazzuchelli a Monte Asdrubale nello stato di Urbino, ed un altro a Monte San-Pietro nello stesso territorio. Alle sue opere leggesi sulla facciata della Cancelleria: *Raphael Riarius Savonensis, S. Georgii Diaconus Cardinalis, S. R. E. Camerarius, Sixto IV Pontifici Maximo honoribus ac fortunis honestatus, templum D. Laurentio Martyri dicatum et ædes a fundamentis sua impensa fecit.* MCCCCLXXXXV. *Alexandro VI P. M.* Questa data c'insegna che Bramante erasi stabilito in Roma o che per lo meno erasi colà portato per costruire l'edifizio succitato, molto tempo prima di quello che sembrano indicare altre notizie

occhi del lettore tutti questi monumenti, prima di parlare di quello dal quale dipende particolarmente la immortalità del nome di Bramante.

Lo spettacolo di tante belle produzioni di un'Arte novellamente risorta era tale da infiammare l'impetuosa immaginazione di Giulio II. Appena ebbe concepita l' idea d' innalzare il più vasto ed il più magnifico tempio moderno, che volle ben tosto realizzarla: incaricò Bramante di questa grande opera, la basilica cioè di san Pietro in Vaticano, *terribilissima fabbrica*, come la chiama il Vasari.

Le figure 1, 2 e 3 della tavola LVIII, rappresentano la pianta della chiesa, non che la pianta e l'elevazione della cupola, come immaginolle Bramante e come ci furono conservate dal Serlio di lui allievo. I cambiamenti introdotti dagli architetti succeduti a Bramante nella direzione dei lavori furono tali, che ad eccezione dei quattro grandi archi che reggono la tribuna, non vi rimane quasi più niente del primitivo progetto.

La pianta è grande, perchè semplice: è chiara e completa perchè la corrispondenza delle parti col tutto è perfetta. Una croce latina, formata da navi che hanno fra di loro il più giusto rapporto di lunghezza e larghezza, termina maestosamente con tre semicerchj, dai quali l'occhio può senza sforzo fissare l' immensa cupola che cuopre il centro dell' edifizio. Questa cupola è veramente immensa; e l' idea di elevare a tanta altezza la vasta calotta del Pantheon è oltre ogni credere ardita. La sua distribuzione e decorazione esterna ed interna soddisfano pienamente dal lato dell' eleganza e della grazia; l' idea è, come sono sempre quelle del genio, facile e completa.

I talenti di Bramante non distinguevansi soltanto nell'Architettura e nella pittura: possedeva egli anche quelli che caratterizzano uno spirito coltivato, ingegnoso e facile. Ci lasciò delle poesie, che giacquero per lungo tempo manuscritte, fralle quali alcune erano state improvvisate al suono di una lira. Credesi altresì ch' egli abbia composto qualche trattato teorico intorno molte parti dell'Arte.

storiche. Il Vasari dice in generale che vi andò, *innanzi l' anno* 1500. Il sig. Pagave in una nota aggiunta alla vita di Bramante (Vedi Vasari, *Vite*, *ecc.* edizione di Siena, tomo V, 1792, pag. 157) dice che restò a Milano e nella Lombardia fino alla caduta di Lodovico il Moro, seguita nel 1499. Fu scritto che il piccolo tempio nel primo chiostro de' religiosi di san Pietro in Montorio è stato consacrato dal pontefice Alessandro VI nell' anno 1500 (Vedi la nota aggiunta più sopra a pag. 176).

Fu di cuore onesto, sensibile e retto. Amò i suoi rivali e non temeva di aumentarne il numero coll' incoraggiare continuamente i talenti nascenti. Fu il primo, che conobbe la disposizione di Raffaello per l'Architettura e particolarmente per la Pittura; ed accelerando con utili consigli la buona riuscita de' suoi lavori, si compiacque di prevalersi a di lui favore del credito ch' egli aveva alla corte del papa. La tavola LVII offre sotto il N.° 9 la facciata di una casa ch' egli fabbricò, nel 1513, pel suo giovine amico e che sgraziatamente non esiste più: era assai rimarchevole per l' eleganza della forma e per la buona scelta degli ornamenti.

Sono conosciuti i rimproveri fatti a Bramante sulla poca solidità di una delle sue più importanti costruzioni, la corte del Belvedere. Fu risposto con sufficiente fondamento, che questo difetto devesi attribuire alla rapidità con cui dava esecuzione alle sue opere, a fine di soddisfare prontamente l' impazienza di Giulio II, il quale, come dice il Vasari, *aveva voglia che tali fabbriche non si murassero, ma nascessero.*

Un altro rimprovero, forse più meritato, è quello di una troppa ricercatezza e singolarità nello stile dei dettagli, come sono le basi, i capitelli e le modanature. Se ne vedono molti esempj sulla tavola LVIII; il medesimo difetto osservasi in tutto ciò ch' egli ha disegnato. Bisogna però confessare che fu questo, più o meno, il difetto del secolo. I più celebri artisti contemporanei di Bramante, Fra Giocondo, Bernardo Rosellini, i Sangallo ed anche i loro successori immediati, Falconetto, Michele San Micheli, ec. cercavano, nella composizione degli ornamenti, una varietà che degenerava qualche volta in stravaganza e nella esecuzione studiavano di dare una finitezza che riusciva talvolta stentata e secca.

In ogni modo però, le eminenti qualità che spiccano nelle grandi composizioni di Bramante autorizzano sufficientemente lo storico dell'Arte a considerarlo come il più abile architetto de' suoi tempj (*) e come quello

(*) Il diritto che ha Bramante al titolo di ristauratore dell' Architettura viengli accordato dai più celebri architetti, tanto a lui contemporanei che posteriori. Michelangelo in una lettera stampata nella *Raccolta di lettere*, così si esprime: *Non si può negare che Bramante non fosse valente nell'Architettura, quanto ogni altro che sia stato dagli antichi in qua.* Il Serlio nel libro IV, cap. VI, dice: *Bramante architetto inventore e luce della buona e vera architettura.* Il Palladio nel lib. IV, cap. XVII fa uso presso a poco delle medesime espressioni del Serlio: *Bramante, uomo eccellentissimo, è stato il primo a mettere in luce la buona e bella architettura.*

Fra i tanti professori e scrittori moderni noi non citeremo che il Milizia nelle *Memorie* degli architetti ed Andrea Vici, nel *Giornale delle Belle Arti*, Roma 1785, i quali tributarono i più giusti elogi ai talenti di questo grand' uomo.

i di cui lavori fissano l' epoca del ristabilimento dell'Architettura, nella stessa maniera che le opere del Brunelleschi e di Leon Battista Alberti fissarono quella del suo risorgimento. Quanto a quel genere di perfezione, che consiste principalmente nella correzione e nella purezza degli ordini e degli ornamenti, l'Arte non l' ottenne che per opera di Baldassare Peruzzi, del Vignola e di Palladio particolarmente.

T. LIX e LX. Piante, elevazioni, spaccati e profili de' principali edifizj eseguiti sui disegni di Michelangelo Buonarroti. XVI secolo.

Michelangelo ha egli accelerata o ritardata questa fortunata epoca del completo ristabilimento dell'Arte, durante la lunga carriera da lui percorsa nel XV e XVI secolo? È questa una questione spesse volte ripetuta intorno a quel grand' uomo, dacchè ad una ammirazione per le sue opere, che fu lungamente portata fino all' entusiasmo, sottentrò una critica, la quale potrebbe dirsi talvolta malivolenza e smania di denigrarne la riputazione.

Lasciò egli l' impronta del suo genio non solo ne' suoi lavori di Architettura, ma ben anco in quelli di Pittura e di Scultura: ora dunque esamineremo i primi, cercando di apprezzarne il merito, alieni d'ogni prevenzione. Nello stesso tempo noi studieremo l' artista in sè stesso, nel suo carattere, nello sviluppo delle sue idee, nelle circostanze principali della sua vita: ci sembra questa la miglior maniera, e fors' anche la sola, per ben conoscere primieramente ciò che lo distingue eminentemente nella sua triplice carriera: secondariamente per poter giudicare fin dove si estese quella pericolosa influenza che viengli attribuita e la quale è forse più l' effetto dell' esagerata e malintesa imitazione delle bellezze del suo stile, che non dei difetti che gli sono proprj.

Nacque Michelangelo Buonarroti nel 1474; quando egli fu giunto all'età di gustare le bellezze e di conoscere i veri principj dell'Architettura, era già scorso un secolo, dacchè Leon Battista, ed il Brunelleschi avevano riconosciuti e fatti pubblici tali principj, il primo colla scorta degli scritti degli antichi ed il secondo studiando gli avanzi de' loro monumenti. Ambedue li avevano egualmente applicati ai diversi edifizj, da loro innalzati. Bramante, nato all' incirca quando questi due maestri terminavano la loro carriera, erasi sempre più inoltrato verso la perfezione battendo la strada tenuta dai medesimi.

Nodrito ed allevato a Settignano, luogo pieno di cave di marmo e di scarpellini, i primi sguardi di Michelangelo si fissarono sui lavori della Scultura e, come diceva egli medesimo, succhiò quasi col latte il gusto per quest'Arte. Quando incominciava ad occuparsene erano appena morti Lorenzo Ghiberti e Donatello, due maestri, i quali da un mezzo secolo circa sforzavansi di ricondurre la Scultura sulla retta strada dell' imitazione delle antiche bellezze.

Finalmente, allorchè Michelangelo, sedotto dalle attrattive della Pittura e fors' anche dalla nobile ambizione di percorrere la triplice carriera delle Arti del disegno, diede mano alla tavolozza ed al pennello, Masaccio, che deve quasi tutto il suo talento alla sola natura, aveva ridotto la Pittura ad un punto tale, che le sue opere ottennero l' onore, a lui rapito da una morte immatura, di formare il più illustre de' suoi successori. Contemporaneamente Leonardo da Vinci somministrava all'Arte sagge lezioni co' suoi scritti e bei modelli colle sue pittoresche composizioni. Così pure mentre Fra Bartolomeo all' importanza dei soggetti univa la facilità dello stile, Luca Signorelli, più dotto in anatomia, mostrava il cammino da seguirsi per rappresentare con verità tutte le forme umane. Se Corregio e Tiziano non erano ancor giunti, pel colorito e pel chiaroscuro, a quell' alto grado di perfezione cui non arrivò mai alcun altro pittore dopo di loro, avevano però dati sufficienti indizj del loro talento. Raffaello, più giovane di questi maestri, mostrava già quello che sarebbe diventato un giorno.

Michelangelo, per superare tali uomini, suoi predecessori o contemporanei, non aveva altro mezzo che quello di aggiungere la perfezione dell' antico ai veri principj dai medesimi fissati collo studiare attentamente la natura. Ma questa strada era precisamente quella che la sua organizzazione fisica e morale rendevangli impossibile a seguire. La di lui anima fiera, energica ed indipendente abitava un corpo robustissimo: visse quasi un secolo. Egli era nato con pochi beni di fortuna, la sua origine però era illustre e la sua educazione fu corrispondente: ebbe i medesimi maestri, lo stesso appartamento e la medesima tavola coi figli del capo della repubblica a Firenze; un tal capo era Lorenzo de' Medici, *il padre delle Muse e delle Arti.* Queste circostanze non sono certamente indifferenti: contribuirono esse a spingere fino all' esagerazione il sentimento delle nobili

facoltà che Michelangelo aveva ricevute dalla natura; furono le medesime che ben presto inspirarongli il disprezzo di qualunque sorta di giogo o legame, che non dipendesse intieramente dalla sua volontà. Aveva appena incominciata la carriera, che la sua immaginazione ardente gli crea un mondo ideale; il suo genio vigoroso respinge ogni imitazione. L' antico è debole e freddo al suo occhio che crede di tutto animare e di tutto ingrandire; gli artisti, suoi maestri o suoi emuli, scrupolosi imitatori della natura e dell' antico, sembrangli altrettanti schiavi incatenati dietro il carro di un despota, oppure timidi fanciulli che incerti seguono i passi della madre. Sedotto dal nobile, ma pericoloso orgoglio di non imitar cosa o persona alcuna, esclama: *Chi va dietro a altri, mai gli passa innanzi*; ed in questa maniera sempre si allontana dai due modelli, vere e sole sorgenti del bello, la natura cioè e l' antico. Tali modelli sono da lui alterati con gigantesche forme, con straordinarie attitudini e con esagerate espressioni.

Bisogna confessare che tutte le circostanze concorsero a persuadere Michelangelo a non aver confidenza che ne' suoi proprj mezzi: l'opinione che i più gran personaggi del suo tempo avevano concepita per i di lui talenti, il genere dei lavori che a gara venivangli dai medesimi offerti, l' ammirazione generale in fine eccitata dalle sue produzioni.

Il papa Clemente VII (Giulio de' Medici) chiede a Michelangelo delle statue per decorare la cappella sepolcrale della sua famiglia a Firenze: fu lo stesso che incaricarlo di celebrare la memoria degli uomini i più illustri del secolo. Vedrassi, nella Storia della Scultura, in qual modo Michelangelo corrispose a quest' invito, e di che profonde bellezze d' espressione e di maestà sentesi l' osservatore penetrato, alla vista di questa grand' opera, allorchè dissipossi il primo stupore, prodotto da certe attitudini bizzarre e dalle forme oltramisura ingrandite.

Giulio II lo chiama a Roma e lo incarica di dipingere a fresco la cappella sistina. Qual è mai il soggetto che tutta occupa la sua feconda immaginazione? L' intiera storia della religione e dell' uman genere. La creazione ed il giudizio universale sono i due estremi di questo gran quadro, tutte le parti del quale si sviluppano in una serie di soggetti storici o allegorici. Qual ricchezza di composizione nelle due grandi scene principali! Che varietà e grandezza nella disposizione di tutti i soggetti intermedj! che fecondità di pensieri ora dolci e commoventi, ora forti e terribili ma sempre sublimi!

Collocato così Michelangelo, per questi lavori, al primo rango nella Pittura e nella Scultura, qual è, per la terza delle Arti del disegno, l'occasione che gli si presenta ad ottenere un nuovo trionfo? Il compimento della chiesa di san Pietro in Roma, del monumento il più considerevole che possa vantare l'Architettura antica e moderna. È a settantadue anni, in un'età in cui gli uomini non conservano per lo più che impotenti avanzi di un talento che va ad estinguersi, è in una tale età ed in una carriera che può dirsi nuova, che Michelangelo spiega ancora quel sentimento di forza e di grandezza da cui non fu mai abbandonato.

Questo carattere si ravviserebbe nella nuova pianta che richiamava quella adottata successivamente da' suoi predecessori, non che nella maestosa facciata con cui voleva decorato l'edifizio, se queste parti non fossero state dopo di lui cambiate. Il basamento esteriore di san Pietro può solo in oggi darcene un'idea: egli è di una grandiosità che sorprende successivamente, tanto la immaginazione guardandolo da lontano, quanto l'occhio di mano in mano che si va avvicinandosi. La tavola LX presenta una parte di questa grande opera e nello stesso tempo offre qualche altro pezzo d'Architettura di Michelangelo. In mezzo però a tante cose veramente belle, vedonsi sgraziatamente alcuni dettagli non troppo felici: frutti questi del desiderio di essere originale: desiderio che facevagli adottare con troppa facilità, in certe parti di disposizione e di decorazione, nuove proporzioni o nuove invenzioni. Siane un esempio il capitello jonico che porta ancora il suo nome.

Noi vedemmo come alle tante sublimi qualità che distinsero Michelangelo si frammischiarono i difetti di cui ciascuna delle sue opere mostra l'impronta: cerchiamo ora di scoprire alcuna delle cause dell'universale entusiasmo ch'egli inspirò a' suoi contemporanei, non che della potente e sotto molti aspetti perniciosa influenza ch'egli esercitò per sì lungo tempo (*). Queste cause noi le troveremo, almeno in parte, anche nelle circostanze che offre la Storia dell'Arte e degli Artisti.

Raffaello era morto nel 1520, senza lasciare alcun successore veramente degno di lui in ciò che costituisce le grandi parti della Pittura. La Scultura

(*) Michelangelo stesso conosceva sì bene tutti i pericoli che portava seco l'imitazione del suo stile, quando questa non fosse diretta con intelligenza, che parlando egli di coloro che andavano a disegnare le sue pitture nella cappella sistina, replicò più volte le seguenti parole: *oh quanti l'opera mia ne vuole ingoffire!* Raffaello è forse stato l'unico, il quale abbia saputo sottrarsi a questo pericolo, mettendo a profitto le sole bellezze della maniera di Michelangelo.

non annoverava un professore che si potesse appena paragonare al Ghiberti ed a Donatello, ornamenti del precedente secolo. Bramante avea terminata la sua carriera nel 1514, e gli architetti che, guidati dalla forza del loro talento, diedero al di lui stile maggior convenienza e purezza, incominciavano appena a sorgere. Michelangelo, la cui carriera durò fino al 1564, sopravvisse solo per questo spazio di tempo ai grandi maestri delle tre Arti. Gli ultimi anni del XV secolo avevano veduto l' aurora della sua brillante riputazione, ed il tramontare della medesima illuminava ancora l'ultima metà del secolo XVI. Fu dunque per quasi un secolo ch' egli tenne gli occhi tutti rivolti verso di lui.

Monarca a motivo delle circostanze, despota per la forza del suo carattere e pel vigore del suo genio, i suoi precetti vennero considerati come altrettante leggi e le sue opere come veri modelli. E questi modelli di Pittura, Scultura ed Architettura erano contemporaneamente offerti agli sguardi di tutti in Roma ed in Firenze; nelle due città d' Italia cioè le più rinomate in allora per l'amore delle Arti Belle: fu in ambedue queste città che le opere di Michelangelo diventarono l' oggetto di una specie di culto.

Dall' ammirazione generale portata a sì gran punto doveva necessariamente risultare quella cieca imitazione che è ancora un omaggio; ed è in tal modo che spiegasi la somma influenza di questo genio veramente straordinario: influenza che propagossi dai professori ai semplici amatori e la quale si trasfuse perfino negli scrittori che a quel tempo trattavano di Belle Arti. La maggior parte di questi ultimi era composta di Toscani e di Fiorentini: e non avvi alcuno che ignori quanto sia lo zelo di questo popolo per la gloria de' suoi uomini illustri in qualunque genere. Il Vasari, sì conosciuto come storico degli artisti e pittore egli medesimo ed architetto, avea incominciato i suoi studj sotto Michelangelo, ne aveva ottenuta l'amicizia e conservava per lui la più alta venerazione. Anche il Condivi, che pubblicò la vita di Michelangelo ancora vivente, era di lui allievo, ed in quella biografia ci fa chiaramente comprendere che fu il confidente de' suoi più secreti pensieri. In questa generale unanimità di elogi dettati dall'entusiasmo anche la voce de' più famosi poeti e de' più insigni letterati facevasi intendere. L'Ariosto che morì trent' anni circa prima di Michelangelo aveva già scritto:

Michel più che mortal, Angiol divino.

Michelangelo adunque fu, mentre era ancor vivo, eccessivamente lodato, e direi quasi divinizzato. Gli onori renduti gli in morte non furono meno esagerati. Senza parlare degli omaggi tributati a quest' uomo singolare dal Salviati e dal Tarsia, citeremo qui soltanto l'orazione funebre detta da Benedetto Varchi, letterato che occupava in allora il primo rango per la purezza e l' eleganza dello stile. Il discendente da que' Medici medesimi che, per più di sessant' anni l' avevano ricolmo di onori, invidiò a Roma il possesso della sua spoglia mortale: il gran duca Cosimo la fece, dalla chiesa de' santi Apostoli ove era stato depositato, trasportare a Firenze (*). Una nuova pompa funebre venne celebrata in questa città, il 24 luglio 1564, colla più grande solennità; subito dopo fugli eretto un superbo mausoleo, col disegno del Vasari, per così eternare la memoria della universalità e dell' eccellenza dei talenti di Michelangelo.

Volendo poi spiegare in qual maniera, dopo questo eccesso di ammirazione, si passò nel seguente secolo ad una critica esagerata e ad un ingiusto biasimo, bisogna osservare egualmente gli effetti del tempo sull'Arte, non che gli effetti dell'Arte sulle opinioni.

Quando morì Michelangelo, il Corregio morto trent' anni prima di lui, e Tiziano, che gli sopravvise di dodici, avevano già sparsa una novella luce sulla scienza del colorito e del chiaroscuro. Venezia e la Lombardia fecero ben tosto il principale loro studio di questa bella parte della pittura: ma le altre scuole tardarono moltissimo ad abbandonarvisi. Queste in principio non offrivano che maestri, i quali, come Giulio romano, Franco Francia, il Parmigiano, Tibaldi, Andrea del Sarto, Salviati, cercavano, alcuni lo stile puro, elegante e nobile di Raffaello, e gli altri la maniera dotta sì, ma fiera di Michelangelo. Studiarono essi i loro modelli con maggior o minor successo, lasciando però sempre nelle loro opere le traccie di una

(*) Archelao re di Macedonia rifiutò agli Ateniesi il corpo di Euripide, considerando come un onore per i suoi stati quello di conservare i resti di un sì gran poeta. Gli Ateniesi gl' innalzarono un cenotafio. È una macchia, non per la gloria di Michelangelo, ma per quella di Roma che un egual onore non siagli stato tributato da questa città, illustrata da tante di lui opere.

Ecco come il Vasari racconta il fatto della traslazione del corpo di Michelangelo da Roma a Firenze. « Arrivò Lionardo suo nipote, che era finito ogni cosa « (cioè era già depositato ne' santi Apostoli) quantunque andasse in poste: e avutone avviso il duca Cosimo, il quale aveva disegnato, poichè non l' aveva « potuto aver vivo e onorarlo, di farlo venire a Fiorenza e non restare con ogni sorta di pompa onorarlo dopo la morte, fu ad uso di mercanzia mandato « in una balla segretamente; il quale modo si tenne, « acciocchè in Roma non s' avesse a fare romore e « forse essere impedito il corpo di Michelangelo e non « lasciato condurre a Firenze. » (*N. del T.*).

imitazione più o meno timida o più o meno esagerata. I successori di questi, come il Barroccio, lo Zuccheri, Polidoro da Caravaggio, Giuseppe d'Arpino, copiarono ed esagerarono con minor talento i due stili originali e caddero così nell' affettato e in una maniera assolutamente difettosa, dalla quale la Pittura non potè liberarsi che mercè gli sforzi e le produzioni dei Caracci, del Dominichino e di Poussin.

Comprenderassi facilmente che questa strada negli studj dell'Arte, questo cambiamento nel gusto e nelle tradizioni e più ancora la ricerca particolare delle attrattive del colorito, che diventò lo scopo generale dei professori e dei dilettanti di Pittura, dovettero far perdere di vista il carattere particolare di stile, che aveva Michelangelo nel disegno: non parlo del colorito, giacchè è pur forza confessare che questa incantatrice parte dell'Arte eragli quasi straniera.

Quanto alla Scultura, se si eccettua ciò che doveva quest'Arte a Baccio Bandinelli, uomo dotato di molto talento, ma geloso rivale di Michelangelo, di cui sforzossi inutilmente di riprodurre la grandiosa maniera, non che a Jacopo Sansovino, più felice imitatore delle grazie e della soave facilità di Raffaello, la Scultura, dico, limitossi, fino ai tempi dell'Algardi e del Bernino, che richiamarono lo stile di Michelangelo, all' esecuzione di qualche busto o bassorilievo di poca importanza. Aveva quest'Arte cessato di trarre a sè gli sguardi degli amatori, i quali dirigevansi unicamente verso la Pittura, che per il genere, l' interesse, la varietà ed il prezzo delle sue produzioni, trovossi in ogni tempo più favorita ed intesa che non la Scultura e l'Architettura. Notisi inoltre, che in questo medesimo tempo gli amatori della Scultura erano diventati più illuminati, famigliarizzandosi sempre più colle opere degli antichi, moltiplicate sotto i loro occhi per mezzo dell'incisione. Depurossi il loro gusto per una dottrina più generale, e per un esame più attento delle bellezze dell' antico. Presero un'idea più giusta delle belle forme del nudo, della graziosa disposizione delle vesti, degli atteggiamenti espressivi, e di quella verità semplice e nobile, da cui tanto Michelangelo, quanto la sua scuola si sono troppo spesso allontanati.

Attingendo abbondantemente alle fonti del vero gusto, dovette la critica acquistare assai prontamente nuovi lumi. Più sicura nel suo avanzamento diventò anche più ardita: gli oggetti delle vecchie ammirazioni eccitarono

sopra tutto il di lui esame: e come la luce che percuote sempre più vivamente le maggiori sommità; così fu sulle produzioni di Michelangelo che questa critica esercitossi a preferenza. Da ciò trassero quindi origine i giudizj senza dubbio più illuminati, che non furono quelli de' suoi contemporanei: giudizj però la di cui severità, troppo spesso esagerata, degenerò in una vera ingiustizia. E fu in tal maniera che per evitar un eccesso non si ebbe riguardo di peccare nel senso contrario.

Ma se finalmente si amasse a' nostri giorni di essere giusti, trattandosi di un argomento tante volte dibattuto, bisognerebbe forse confessare, dopo un attento ed imparziale esame dei tempi, degli uomini e delle opere, che se Michelangelo non meritò, nè nella Scultura, gli elogi dovuti allo stile semplice e vero di Lorenzo Ghiberti suo predecessore, nè nella Pittura, quelli sì giustamente tributati alle opere veramente sublimi di Raffaello suo contemporaneo; se nell'Architettura non ha egli sempre sentito, o se ha qualche volta sdegnato quella misura e quella giustezza di proporzioni, non che la grazia, che tanto distinsero il Vignola e Palladio suoi successori; se finalmente in ciascuna delle tre Arti del Disegno puossi contrapporgli un rivale che riunisca in sè titoli superiori ai suoi; è però forza confessare che per averle professate tutte tre contemporaneamente, per lo spazio di quasi un secolo, e ad un grado eminentissimo, può dirsi francamente che Michelangelo riuniva in sè prodigiosi talenti e che, per questo solo, merita di occupare una piazza unica.

Le principali opere di Michelangelo, come architetto, trovansi pubblicate sulle tavole LIX e LX. Sulla prima vi sono le piante, le elevazioni e gli spaccati, e sulla seconda i dettagli disegnati più in grande. Separando in questa maniera l'insieme degli edifizj dalle loro parti principali, si procurò di rendere più sensibile agli occhi tanto il carattere di grandiosità nell' invenzione, quanto quello della singolarità nell' esecuzione degli ordini e particolarmente degli ornamenti.

La stessa opinione, che, in quest' epoca di risorgimento, accordava agli artisti più abili nel disegno una certa preponderanza su tutte le Arti che ne dipendono, determinò pure i principi e gli amatori nella scelta di coloro di cui dovevano occupare i talenti. Leone X, che, per così dire fu educato ai fianchi di Michelangelo, che amollo personalmente e ne apprezzò il raro genio, domandogli un disegno per la facciata di san Lorenzo;

chiesa della famiglia Medici. Clemente VII, nipote di Lorenzo Medici, ed erede dell' amore che ebbero i suoi parenti per le Belle Arti, non che della loro stima per Michelangelo, incaricò questi della costruzione del fabbricato destinato alla celebre biblioteca formata da' suoi antenati, non che di quella della cappella detta dei principi, la quale nella stessa chiesa di san Lorenzo racchiude i mausolei dei Medici.

La pianta e gli spaccati della Biblioteca Laurentiana trovansi sulla tavola LIX, fig. 17, 18 e 19. Si osserveranno differenze essenziali fra lo stile saggio e regolare dell' interno di quest' edifizio e quello dell' esterno: stantechè molte parti vennero eseguite lungo tempo dopo che Michelangelo ne aveva dati i disegni e non sotto i di lui occhi. La porta, tav. LX, fig. 14, il capitello, fig. 15 ed alcune parti di decorazione, fig. 11 e 12 potrebbero meritare la stessa critica, siccome provocherebbero la medesima risposta. Le mensole, fig. 13 e 16, sono di un bel profilo: è questo un poco importante dettaglio; in esso però si riconosce un giusto sentimento di proporzione. L' invenzione dei banchi, tav. LX, numeri 11 e 12 è ricca ed ingegnosa. Servono essi di pulpito dalla parte opposta della sedia, il fondo è un armadio e nel totale vi domina molta grazia.

Le grandi masse della cappella de' Medici, tavola LIX, fig. 14 e 16 e tavola LX, fig. 17, sono meritamente degne d' elogio: locchè non si può egualmente dire della decorazione di certe parti, tavola LIX, fig. 15 e tavola LX, fig. 18, la quale offre una specie di barbara maestà.

Era a Roma, il più gran teatro in allora delle produzioni dell'Arte, che la gloria e l' invidia aspettavano Michelangelo. Trovovvi e l'una e l'altra nei lavori che vennergli confidati da Paolo III, nato da una famiglia che, come quella de' Medici, annoverava fra i titoli che l' illustravano anche il gusto per le Belle Arti.

Dopo la morte di Antonio da Sangallo, succeduta nel 1546, Paolo III incaricò Michelangelo di continuare la costruzione di san Pietro. L' artista rifiutossi alla prima, adducendo per scusa che, oltre alla sua età di già troppo avanzata, l'Architettura non era mai stata l'Arte sua prediletta nè per essa aveva mai avuta una gran disposizione. Obbligato però di cedere alle istanze del pontefice seppe sostenere l' onore della scelta da uomo la di cui lunga esperienza aveva ben maturato il genio, ed aumentò la sua riputazione migliorando considerabilmente il vasto monumento che venivagli

confidato. Incominciò dal correggere gli errori de' suoi predecessori nella disposizione generale dell' edifizio e sopra tutto ebbe cura di rassodarne i fondamenti, lasciati un po' troppo deboli da Bramante. Adottando poscia intieramente l' idea felice dello stesso Bramante per la cupola, volle dargli il maggior effetto collocandola nel centro di una pianta quadrata (tav. LIX, fig. 10) che tale doveva essere quella del tempio.

Questa pianta venne nuovamente dopo di lui cambiata: il modello però assai dettagliato ch' egli aveva fatto fare della cupola, affinchè l'esecuzione fosse solida, ardita ed elegante, essendo stato fedelmente eseguito, questa sublime invenzione, la di cui prima idea devesi al genio di Bramante, diventò uno de' titoli più gloriosi dell'Arte moderna.

Il principio dell'unità, sorgente della perfezione nelle Arti, aveva spinto Michelangelo a dare alla facciata principale di san Pietro una forma che stava d' accordo con quella dell' intiero edifizio. Questa facciata che puossi vedere sulla tav. LIX, fig. 11, è egualmente rimarchevole per la bella scelta della sua distribuzione e per l' accordo di tutte le parti ornamentali di cui è composta. Di questa magnifica decorazione non venne eseguito che ciò che forma in oggi il giro esterno del tempio, ed è forse il pezzo d'Architettura in cui la grandiosità dello stile, prodotta dalla forza e dalla semplicità, trovasi più visibilmente impressa. Sembra che il carattere proprio del talento di Michelangelo abbia ricevuto un nuovo sviluppo in Roma frammezzo alle rovine dell' antica Architettura, le di cui colossali proporzioni spaventavano in certo qual modo l' immaginazione volgare. Ho collocato in misura più grande sulla tav. LX, fig. 7, 8 e 9 una parte di questa magnifica decorazione, con alcuno de' suoi principali dettagli, perchè se ne possa meglio provare l' effetto imponente e maestoso.

Nel medesimo luogo ove innalzavasi altre volte il Campidoglio venne Michelangelo incaricato di costruire la piazza che porta ancora questo nome, non che i palazzi del senatore e dei conservatori di Roma. A malgrado delle difficoltà che presentava il terreno diede a tutto il corpo degli edifizj, non che a ciascun d' essi in particolare, un carattere conveniente ed una nobile e comoda disposizione. Vedasi la tav. LIX, fig. 3, 4 e 5, e la tav. LX, fig. 1, 2 e 3.

Il papa Farnese volle ch' egli terminasse anche la decorazione del palazzo di sua casa. Ivi pose Michelangelo, per così dire, il suggello del suo

genio col famoso cornicione che ne incorona maestosamente l'esterna facciata. Se ne vede il profilo sulla tavola LX, fig. 6 con molti dettagli tolti dallo stesso palazzo, fig. 4 e 5. Lo spaccato della corte è collocato sulla tavola LIX, fig. 2.

Il pontefice Pio IV finalmente desiderò che Michelangelo convertisse in tempio cristiano porzione delle vaste terme di Diocleziano. Non potevasi confidare a più abile mano l'uso e la conservazione di uno dei più grandi avanzi dell'Arte antica. Ridusse Michelangelo la principale sala delle terme in una chiesa delle più imponenti, senza fare alcuna alterazione e *servendosi*, come dice il Vasari, *di tutte l'ossature di quelle terme*. Ma sgraziatamente qui pure, come a san Pietro, alcune mani temerarie e profane alterarono l'opera del genio e la chiesa perdette così la disposizione veramente antica, che aveagli data il suo primo autore. Per rendere vie più sensibile una tale differenza offro questo monumento sotto ambedue gli aspetti, tavola LIX, fig. 6, 7, 8 e 9.

Durante la sua vita ebbe spesse volte Michelangelo a combattere l'ignoranza degli artisti nati in tempo della sua lunga carriera. La loro invidiosa mediocrità ne funestò gli ultimi momenti: il leone era invecchiato (*).

Tav. LXI. Piante, spaccati, e dettagli dell' antica e della nuova basilica di san Pietro in Vaticano, a Roma. IV, XV, XVI e XVII secolo.

Oso lusingarmi che non mi si vorrà fare alcun rimprovero per essermi fermato troppo lungamente e con troppa compiacenza sulle numerose produzioni del genio più straordinario che abbiano inspirato le tre Arti del disegno, non che sulle opinioni controverse cui diedero origini le succitate produzioni. Dopo Michelangelo, non mi resta, per terminare la storia del

(*) Tre celebri poeti descrissero con immagini e in una lingua differente ciò che accadde a Michelangelo avvicinantesi al termine della sua lunga carriera.

Qualis frugifero quercus sublimis in agro,
Exuvias veteres populi, sacrataque gestans
Dona ducum, nec jam validis radicibus hærens,
Pondere fixa suo est, nudosque per aera ramos
Effundens, trunco non frondibus efficit umbram.
Lucan., *Phars.* Lib. I, v. 136.

. . . . *As when heaven's fire*
Has scath'd the forest oaks, or mountain pines,
With singed top their stately growth though bare
Stands on the blasted heath.
Milton, *Parad. lost.* B. 1, v. 612

« Le Lion terreur des forêts,
« Chargé d'ans, et pleurant son antique prouesse,
« Fut enfin attaqué par ses propres sujets,
« Devenus forts par sa faiblesse. »
La Fontaine, Liv. III, fab. XIV.

Potrassi anche consultare ciò, che scrissero intorno Michelangelo, considerato come architetto, il Milizia nella succitata opera, il cavalier Boni nelle *Memorie per le Belle Arti*; Roma, 1787, e finalmente l'autore del Dizionario d'Architettura dell' Enciclopedia francese.

completo risorgimento dell'Arte, che di offrire quella del celebre monumento, alla perfezione del quale concorsero tanti e sì diversi talenti: è questo l' oggetto delle tavole LXI e LXII.

Tav. LXII. Veduta generale della basilica di san Pietro, del palazzo del Vaticano e della annessa piazza.

San Pietro di Roma ci offre, nel suo insieme e nella vasta proporzione delle sue parti principali, la più imponente massa prodotta dalla moderna Architettura; ed a malgrado dei difetti che vi s'incontrano puossi ancora chiamare il capo d'opera dell'Arte. Quest'immenso edifizio abbisognò, pel suo compimento, di una lunga serie d'anni ed andò per conseguenza soggetto, in tutto il corso della sua costruzione, all'influenza di quella variazione d'idee, la quale modifica egualmente il gusto degli uomini che operano e quello di coloro che giudicano.

Tre pontefici, distinti del pari per l' elevatezza del loro carattere, che per la vivacità della loro immaginazione, concepirono o adottarono il progetto d'innalzare, nella capitale del mondo cristiano, una basilica che in grandezza ed in magnificenza superasse tutti gli edifizj dello stesso genere: e la costruzione di una tale basilica trovossi successivamente affidata a due uomini insigni come furono Bramante e Michelangelo.

Ma nello spazio di settant' anni che separa l' epoca in cui il primo gettò i fondamenti del tempio da quella in cui il secondo ne determinò definitivamente la struttura, e sopra tutto dopo la morte di quest'ultimo, molti architetti, dotati di merito, ma inferiori certamente a que' due gran maestri, fecero de' cambiamenti all' originale pensiero, v' introdussero delle dissonanze, le quali diedero motivo a moltissime osservazioni ed a diverse critiche più o meno fondate. Sarebbe inutile il citar qui tutto quello che fu detto e ripetuto su questo argomento in una moltitudine di opere, le quali si potranno, da chi desidera di esserne minutamente istrutto, consultare (*). A noi più importa di mettere sott'occhio del lettore il celebre

(*) Pietro Mallio nel XII secolo, e Maffeo Veggio nel XV, non che molti altri scrittori meno conosciuti composero, sulla storia della chiesa di san Pietro in Vaticano, diverse opere alcune delle quali furono stampate ed altre restarono manoscritte. Tiberio Alfarani, che viveva sotto il pontificato di Sisto V, unì alla sua opera un disegno che rappresenta, 1.° il disegno del tempio, come era stato costruito per ordine di Costantino; 2.° i disegni dei varj edifizj che furono successivamente aggiunti al corpo principale del tempio; 3.° un disegno generale dell' insieme delle costruzioni, come vedevansi nel secolo XVI, epoca in cui scriveva l' autore. Martino Ferrabosco architetto sotto Paolo V, nel XVII secolo, disegnò e fece incidere tutte le parti di questo edifizio.

È coll' ajuto di questi documenti e di molti altri ancora, che quattro autori, versatissimi nelle antichità ecclesiastiche, scrissero la storia della costruzione di

monumento che ci occupa presentemente, in tutte le successive forme che ricevette dalla sua prima creazione nel IV secolo, fino al suo totale compimento nel secolo XVII. È questo l'oggetto della tavola LXI e di alcune figure della tavola LIX.

Vedrassi che la basilica di san Pietro può sola riprodurre i principali tratti del quadro storico pel quale ci somministrarono la materia ed i documenti tante altre fabbriche. Alle tre epoche che noi andremo rapidamente percorrendo appartengono le più importanti variazioni cui soggiacque l'Architettura dalla sua decadenza fino al suo risorgimento.

PRIMO DISEGNO

Sulla tavola LXI, N.° 1 e 2, vedesi la pianta e lo spaccato del tempio di san Pietro, come fu fatto costruire da Costantino, suo fondatore, nel secolo IV. La somiglianza dello stile con quello delle chiese di san Giovanni Laterano e di san Paolo, fatte egualmente innalzare da quell'imperatore ci dà luogo a credere che questi tre edifizj furono eseguiti dal medesimo architetto a norma delle istruzioni del papa Silvestro. La forma generale è copiata, in parte dagli antichi tempj più sontuosi. Il portico quadruplo, *atrium quadriporticum*, dal quale è preceduto il vestibolo, accresce sommamente la magnificenza del monumento.

Quanto allo stile della disposizione e della decorazione partecipava esso dei medesimi difetti che furono censurati nella chiesa di san Paolo e nelle altre fabbriche che indicano l'epoca della decadenza dell'Arte. Delle cinque navi, d'ineguale altezza, di cui componevasi questa chiesa, la nave di mezzo era la sola in cui le colonne portassero un architrave: nelle navi laterali non sostenevano invece che archi. Il tutto componevasi di parti imperfette per sè stesse, ammassate senza gusto e tolte qua e là da più antichi edifizj.

I fondamenti di questo tempio vennero gettati sulle rovine di un circo, che ai tempi di Nerone occupava presso a poco il medesimo spazio. Le mura del tempio, fabbricate di mattoni erano della grossezza di sei a otto

san Pietro. Primieramente Giovanni Severano nelle *Memorie Sagre delle sette chiese di Roma;* 1630, in 8.° In quest'opera trovasi pubblicata, con molte spiegazioni, l'incisione del disegno dell'Alfarani. Secondariamente il Ciampini nel suo trattato: *De Sacris Ædificiis a Constantino Magno constructis;* 1693, in fol. In terzo luogo Carlo Fontana architetto nell'opera che porta per titolo: *Il Tempio Vaticano, e sua origine;* 1694, in fol. Riunì il Fontana alla Storia del Monumento i dettagli più interessanti sopra ogni parte dell'Arte. Il gesuita Bonanni finalmente nella sua *Templi Vaticani historia* (Romæ, 1700, fol.) riassumendo sotto un'altra forma i lavori de' suoi predecessori, offre una storia la quale ci lascia ben poco a desiderare, sia dal lato della Religione, che da quello dell'Arte. Sono queste le fonti principali, cui attinsero, come feci io medesimo, tutti gli scrittori, i quali da un secolo in qua parlarono della storia, generale o parziale, della basilica di san Pietro in Vaticano.

palmi romani. Il pavimento era composto di lastre di marmo alternativamente rotonde e quadrate, di varia grandezza e di colore diverso. L'armatura del tetto era di un legno d'eccellente qualità, che tiravasi dalla Calabria e ciascuna trave era di grossezza e lunghezza straordinaria.

La copertura delle principali parti del tempio, come sono la gran nave e la crociera, era formata con tegoli di bronzo dorato: quella delle navi laterali era di tegoli comuni. Se ne trovarono alcuni che portano il nome di Teodorico, fig. 4 e 5, e che servirono probabilmente per i restauri fatti eseguire da quel principe.

Un gran numero di finestre spandevano una bella ed ampia luce in tutto l'interno del tempio: le impannate erano di bronzo ed i vetri di varj colori.

Le porte pure erano assai moltiplicate, tanto alle facciate che sui fianchi del portico e dello stesso tempio, e ciascuna d'esse aveva un nome che riferivasi ad usi particolari. Era opinione generale che i battenti della porta principale, che era di bronzo, fossero stati da Costantino tolti dalle rovine del tempio di Salomone oppure che avessero appartenuto a qualche tempio pagano. In mezzo ad alcune colonne di porfido, che decoravano questa porta, innalzavasi una statua in marmo rappresentante san Pietro.

Le mura del vestibolo, detto in allora il Paradiso, erano ricoperte di pitture storiche.

SECONDO DISEGNO

Vedrassi che il secondo disegno, fig. 3, quanto alla disposizione della parte principale del tempio, è assolutamente somigliante al primo. La basilica di san Pietro, come tanti altri edifizj, non fu modificata, o alterata, coll'andar del tempo, che coll'addizione di molte fabbriche particolari. Consistevano queste, internamente, in una quantità di altari, che si credette inutile d'indicarli sulla figura; esternamente poi erano monumenti d'ogni forma e grandezza, i quali appoggiavansi principalmente ai fianchi del primitivo tempio e che formavano come altrettanti annessi, i quali avevano i nomi diversi, di monastero, d'oratorio, di sagristia, di mausoleo, di biblioteca, di cappella e perfino di chiesa.

Alcuni di questi edifizj, quasi contemporanei all'epoca della prima fondazione, distinguevansi per la bellezza della loro forma: tale era un piccolo tempio innalzato nel IV secolo da Proba, in suo nome ed in quello

di suo marito Probo Anicio prefetto del pretorio, come un pegno del loro attaccamento alla fede cristiana. Gli altri furono fabbricati o consacrati dai pontefici dall' VIII, fino al XV secolo. I tre autori principali, da noi citati nella precedente nota, descrivono minutamente e con grandissima esattezza l' oggetto e la data di tutte queste successive addizioni. Leon Battista Alberti nel suo trattato sull'Architettura, lib. I, cap. VIII, fa saviamente osservare che simili addizioni avevano un utile effetto, quello cioè di contribuire alla conservazione del tempio principale, difendendolo contro la spinta delle terre e l' azione delle acque della montagna che troppo da vicino circondavalo.

Nell' interno della basilica, fino dai tempi di Costantino, erano state profuse le pitture a fresco ed i musaici. Queste opere, custodite sempre con somma cura, si moltiplicarono di secolo in secolo fino al XVI.

Nel mezzo di una grossa trave, che da un piè dritto all' altro attraversava il grand' arco della navata principale pendeva una croce enorme.

Durante la notte del venerdì della settimana santa vi si attaccava una moltitudine di lampadi che illuminavano tutta la basilica. Quest' usanza, che si conserva ancora, fa meraviglia allo spettatore il più indifferente ed agli occhi degli artisti produce mirabili effetti d' ombra e di luce su tutte le grandi parti del magnifico interno di san Pietro.

La facciata principale del tempio era egualmente ornata di pitture e di musaici rappresentanti varj soggetti di storia sacra. Sulla sua sommità innalzavasi una gran croce di marmo bianco, ai piedi della quale vedevasi una figura di Cristo seduto colla Vergine alla destra e san Pietro alla sinistra. Sotto di questi il papa Gregorio IX era rappresentato in ginocchio: dai lati vedevansi gli animali simbolici de' quattro evangelisti.

Scorrendo le notizie di queste costruzioni degli antichi tempi, le quali furono per dieci secoli le prove e le testimonianze della fede cristiana, non si può non provar dispiacere che quelle stesse che vennero rimpiazzate da monumenti di una magnificenza e bellezza molto maggiore, non sussistano più che nella memoria conservataci dai libri.

TERZO DISEGNO

Le figure 6, 7, 8 e 9 rappresentano la pianta, lo spaccato e qualche dettaglio dell' interno di san Pietro, come è presentemente.

Subito che Nicola V, pontefice che fece dimenticare l'oscurità de' suoi natali coll'elevatezza de' suoi sentimenti e coi lumi del suo spirito, fu seduto sulla cattedra di san Pietro pensò di restituir Roma all'antico suo splendore, occupandosi della restaurazione o ricostruzione de' principali suoi edifizj.

In un simigliante progetto, concepito dal capo supremo del cristianesimo, era ben naturale che l'attenzione si dirigesse, primieramente sul più augusto de' tempj fatto innalzare da questa religione, tempio la di cui origine rimontava fino all'epoca della caduta del paganesimo. La ricostruzione pertanto di san Pietro venne giudicata necessaria.

Oltre al suo architetto ordinario, Bernardo Rosellini, Nicola V chiamò presso di sè Leon Battista Alberti, il di cui genio e le di cui nobili qualità potevano secondarlo in una simile intrapresa. Il disegno del nuovo tempio fu stabilito. Questo non ci è noto che per la descrizione tracciataci dal Bonanni: dessa però è sufficiente per darci un'idea dello splendore dell'edifizio. La tribuna, che sola era fuori di terra quando morì il pontefice, non fu continuata: i lavori restarono interrotti. Dovevano passare tre secoli prima che questo vasto progetto fosse condotto all'intero suo compimento.

Dopo uno spazio di più di cinquant'anni Giulio II volle che al suo nome fosse attaccata la gloria d'aver creato due immensi monumenti dell'Arte, i quali sembravangli avere fra di loro qualche rapporto: un mausoleo cioè per sè medesimo, che doveva superare tutto ciò che conoscevasi allora in simil genere: era l'altro la basilica di san Pietro, nella quale doveva essere collocato lo stesso mausoleo. Commise l'esecuzione del primo a Michelangelo, e quella del secondo a Bramante.

Furono gettati di nuovo i fondamenti del tempio, ed il giorno 18 aprile, 1506, il papa stesso colloconne la prima pietra. Nei sette anni che ancora sopravvisse Giulio II progredì l'opera con quella celerità che l'impaziente pontefice pretendeva da coloro i quali concorrevano all'esecuzione di tutti i suoi progetti.

Nel 1514, dopo la morte di Bramante, Leone X che interessossi pel nuovo monumento con egual calore di Giulio II, chiamò nel medesimo tempo, per continuare i lavori, Giuliano da Sangallo, frate Giocondo e Raffaello. La morte però che li sorprese tutti tre quasi contemporaneamente

non permise loro di correggere tutti gli errori che una troppo grande precipitazione aveva fatto commettere nella costruzione di molte parti dell'edifizio.

A rimpiazzare questi tre artisti nominò il papa Antonio Picconi, nipote di Giuliano da Sangallo e Baldassare Peruzzi. Presentarono questi nuovi disegni, il di cui confronto con quelli di Bramante e Michelangelo troverassi sulla tavola LXXIII. Leone X terminò la sua carriera mortale nel 1521 e tutto fu sospeso sotto il pontificato de' suoi due immediati successori.

Paolo III, che fu il terzo successore a Leon X, fece continuare i lavori, che per dieci anni restarono sotto l'immediata e sola direzione di Antonio Picconi da Sangallo. Morto questi nel 1546, fu chiamato Michelangelo. Mercè la stima particolare e la intera confidenza del pontefice, il tutto prese un novello aspetto sotto questa mano ancor potente. Michelangelo consacrò a questa grand' opera gli ultimi diecisette anni di sua vita con un' applicazione e con un disinteresse senza esempio. Quand'egli morì il corpo dell' edifizio era terminato.

Giacomo Barozzi da Vignola fu scelto per continuare i lavori sul disegno di Michelangelo. Egli occupossene per nove anni e rispettò religiosamente i progetti del suo maestro, abbenchè avesse più di qualunque altro sufficiente talento per essere tentato di allontanarsene. Morì nel 1573 e Giacomo Della Porta che gli fu successore sotto il pontificato di Gregorio XIII, terminò tutta la parte relativa al tetto.

La sola cupola aspettava una vôlta. Sisto V la fece terminare in meno di due anni, sul modello di Michelangelo: modello che era stato eseguito prima in terra e poscia in legno da Mastro Giovanni artista francese. La lanterna vi fu sovrapposta dal Fontana sotto Clemente VIII.

Paolo V, eletto papa nel 1605, pieno di venerazione per una porzione del terreno dell' antica chiesa che conteneva moltissime reliquie, non volle permettere che diventasse profana. Fugli d' altronde fatto osservare che mancavano alla chiesa di san Pietro alcune parti indispensabili al culto e che era necessaria una estensione maggiore perchè bastasse, in certi tempi dell' anno, all' affluenza dei fedeli. Persuaso da queste idee il pontefice, fra i varj disegni presentatigli scelse quello di Carlo Maderno, artista incapace di rimpiazzare coloro che l' avevano preceduto. Il Maderno, invece di terminare la parte anteriore del tempio sul disegno di Michelangelo, ebbe

l' ardire di allontanarsene, aggiungendovi tre arcate, facendo così di una croce greca una croce latina.

Ne venne per conseguenza che la mancanza d' armonia delle parti fra di loro e col tutto, distrusse uno dei mezzi che producono più sicuramente l' impressione del grandioso. Quindi nacque l' illusione ottica la quale fa sì che un grande oggetto offre un' apparenza minore della realità. Un tale effetto è direttamente opposto a quello che l'Arte deve produrre; e ciò che merita maggiore riflessione si è, che l' errore dell' artista è ancora oggidì la sorgente dello sbaglio in cui cadono quasi tutti coloro che parlano della basilica di san Pietro. Credono essi di farne l' elogio dicendo che sembra questo tempio meno grande di quello che è realmente: dovrebbesi anzi poter dire il contrario.

La facciata allargata presenta dei difetti che erano la conseguenza di quelli del disegno e non ebbe più le maschie bellezze volute dal carattere dell' edifizio.

Se la seduzione prodotta dalla somma ricchezza e dalla varietà delle decorazioni interne del tempio ci permetesse di azzardare ancora qualche critica o di esprimere piuttosto qualche dispiacere, potremmo aggiungere che il baldacchino, che chiamammo più sopra col nome di *ciborium* o tabernacolo, è senza dubbio di una ingegnosa costruzione e di una magnifica esecuzione: ma che sgraziatamente interrompe una grande e bella linea; oltre ad essere collocato sopra un vuoto, quello cioè della confessione, che conduce alla chiesa sotterranea (*).

(*) Nella spiegazione della tavola XIII, abbiamo fatto conoscere l' origine e l' uso primitivo di questa parte delle chiese che prese il nome di *confessione*; non che del piccolo monumento collocato sopra, chiamato *ciborio* o *tabernacolo*, e che quando è più ricco vien detto *baldacchino*.

Richiamandosi alla memoria che la confessione era il luogo destinato a ricevere i corpi di quelli che avevano *confessato* la religione di Cristo, e che in tutte le chiese era il luogo indicato alla venerazione de' fedeli per mezzo di una speciale decorazione, non recherà certamente meraviglia che in san Pietro di Roma siasi spiegata tutta la magnificenza dell'Arte per decorare il luogo, dove riposa il corpo del primo apostolo della religione cristiana. Vi sta sopra la più bella cupola del mondo e sul fregio del cornicione che le gira intorno leggonsi in carattere majuscolo e di musaico le seguenti parole: *Tu es Petrus et super hanc Petram ædificabo Ecclesiam meam, et tibi dabo claves regni Cœlorum.*

Tutte le prove dell' autenticità delle tradizioni che risguardano la confessione della chiesa di san Pietro trovansi raccolte in un' opera pubblicata in Roma nel 1776, dal cardinal Borgia col titolo di: *Vaticana confessio Beati Petri*, ec.

In quest' opera è provato che san Pietro fu sepolto nello stesso luogo in cui vennero deposti i corpi dei cristiani martiri per la prima persecuzione sotto Nerone, luogo che chiamavasi in allora col nome di cimitero del Vaticano. È là che sant'Anacleto, discepolo di san Pietro e suo quarto successore, fece innalzare in onore del principe degli apostoli una *memoria*, o piccola cappella: questo monumento e l' altro, fatto per onorare la memoria di san Paolo nello stesso luogo in cui fu fabbricata dopo la sua chiesa, erano dagli antichi fedeli conosciuti col titolo di *Trophæa apostolorum.*

Costantino, vincitore di Massenzio, passando a piedi dal Vaticano per entrare in Roma sulla via trionfale, osservò la cappella di san Pietro e da quel momento

Bisogna però confessare che se è facile l'accorgersi di tali difetti allorchè si fissa successivamente l'attenzione sulle differenti parti di questo immenso edifizio e più ancora quando nel silenzio di un gabinetto si studiano disegnate sulla carta (*); la cosa però non è più la stessa allora-quando, sul luogo medesimo, partendo dal bell'obelisco che l'Arte antica lasciò in retaggio alla moderna, e traversando, in mezzo a due magnifiche fontane, la piazza in cui si prolungano due immensi colonnati (**), si avanza con passo lento e tranquillo inverso questo colosso dell'Architettura; quando salendo per una scala a grandi e comode divisioni sotto un superbo vestibolo, cinque porte gigantesche lasciano penetrare la vista in un interno la di cui ricchezza, grandezza e varietà d'aspetto non hanno niente di

risolvette di convertirla in un tempio destinato a perpetuare l'omaggio della sua riconoscenza per la vittoria appena riportata.

È questa l'origine del cimitero che in oggi forma la chiesa sotterranea di san Pietro, e della confessione, che sotto un altare, rinchiude la tomba dell'apostolo; non che del ciborio o baldacchino che s'innalza di sopra.

La chiesa sotterranea è marcata sulla pianta con una tinta meno forte (tav. LXI, fig. 9), si discende per mezzo delle scale che circondano la confessione. Queste scavazioni fatte in parte sotto la prima chiesa fabbricata da Costantino, furono successivamente prolungate sotto il suolo coperto dal nuovo tempio. Tanto le prime che le successive scavazioni sono indicate e distinte col nome di *Grotte Vaticane vecchie e nuove*. Sono piene di statue, di bassirilievi, di musaici, d'iscrizioni e di monumenti sepolcrali di varj tempi, levati dalla chiesa superiore all'epoca della sua riedificazione o collocativi posteriormente. Il Torrigio, il Bosio, l'Aringhi, il Ciampini, il Fontana, il Bonanni hanno tutti più o meno parlato nelle loro opere delle grotte vaticane. Sono però ampiamente e con somma esattezza descritte nell'opera pubblicata in Roma nel 1773, il di cui titolo è il seguente: *Sacrarum vaticanæ basilicæ cryptarum monumenta, æneis tabulis incisa, et a P. L. Dionysio commentariis illustrata*; fol.

Da Anastasio bibliotecario possiamo ricavare ciò che era stato fatto fino a' suoi tempi per la interna ed esterna decorazione della confessione. Giusta l'uso dei primi secoli, il papa san Silvestro aveva fatto costruire quello che chiamasi oggidì il baldacchino, sotto la forma di un ciborio o tabernacolo d'argento dorato, sostenuto da quattro colonne di porfido. S'ignora se siano stati fatti cambiamenti fino all'epoca di Paolo II e Sisto IV. Quest'ultimo circondò il baldacchino colle statue dei dodici Apostoli in marmo. Giulio II e Clemente VIII ne fecero restaurare molte parti. Paolo V sostituì all'antico ciborio una specie di padiglione o baldacchino quadrato, di legno dorato, sostenuto da quattro angioli posti sopra altrettanti piedistalli. L'intenzione di questo pontefice era di cambiare in seguito il legno col bronzo. Dopo di lui Urbano VIII fece eseguire questa grande opera. Fra i diversi progetti presentatigli, e che si possono vedere nel Bonanni, preferì il papa il celebre baldacchino del Bernino, che trovasi sulla tav. LXI, num. 6.

(*) Senza dubbio che se si confronta il disegno attuale di san Pietro con quello del primo tempio fabbricato in principio del IV secolo, tutto il vantaggio del paragone sta in favore di questo. Semplice, nobile e grande, per la sua forma sola, ei richiama maggiormente lo stile dell'Arte nella sua perfezione. Ma quante condizioni si richiedono oggigiorno per la costruzione di una basilica, le quali non erano necessarie in quella di un tempio antico; quanti cambiamenti si fecero nelle idee generali, nei costumi pubblici, nella moda e nei bisogni del culto, di cui l'Architettura deve sentire e conoscere l'influenza!

(**) Non era certamente cosa facile per l'artista quella di dare alla disposizione e decorazione di questo immenso accessorio un carattere tale, per cui ne derivasse una novella bellezza aggiunta alla prima invenzione, alla quale era affatto straniero. È perciò il capo d'opera del Bernino; e questa magnifica piazza lo colloca fra gli architetti più distinti antichi e moderni.

In questa occasione ebbe il Bernino una fortuna, ben di rado accordata agli artisti, quella cioè di lavorare sotto gli occhi di un sovrano abbastanza illuminato per saper scegliere ciò che l'Arte presentava di migliore.

Alessandro VII era d'origine toscana e sensibile per conseguenza alle vere bellezze. Francesco Rainaldi presentogli due progetti, uno dei quali vedesi inciso nel Bonanni, tavola LXVII: vennero ambedue rigettati dal papa. Il Bernino ne fece quattro (Bonanni, tav. LXVIII e LXIX) ed uno di questi fu scelto.

paragonabili in tutto il mondo. La sorpresa in allora, l'ammirazione e l'incantesimo s'impadroniscono dell'osservatore.

Ho voluto in qualche maniera giustificare questi sentimenti, la di cui espressione è nella bocca di tutti coloro che vanno a Roma, offrendo sulla tavola LXII, una veduta in prospettiva degli oggetti che colla loro riunione producono un sì imponente spettacolo (*). Possa questa eccitare ne' miei lettori qualche piacere per così compensarli della fatica e fors'anche della noja che provarono accompagnandomi per una strada lunga e talvolta ardua, e percorrendo la quale i loro occhi dovettero sì di sovente fermarsi sopra oggetti molto meno gradevoli.

Tav. LXIII. Forme dei principali battisteri, specie particolare di edifizj dovuta allo stabilimento della religione cristiana.

Giunto, colla precedente tavola, al termine della mia carriera storica, l'epoca cioè in cui l'Arte ricomparve perfettamente rinnovata, ho consacrato le undici tavole seguenti all'esposizione degli stessi fatti, ma sotto una novella forma ed in certo qual modo più tecnica. Ciascuna d'esse deve abbracciare una delle parti principali dell'Architettura e presentare, in un medesimo quadro composto di monumenti autentici, la serie cronologica delle variazioni cui soggiacque questa parte dalla decadenza dell'Arte al suo risorgimento. Lo scopo del testo sarà di metter in chiaro il carattere distintivo di queste variazioni, d'indagare le cause che le produssero e le circostanze che le accompagnano; e d'indicare specialmente il loro rapporto colle epoche da noi precedentemente determinate nella Storia dell'Arte. Oso lusingarmi che questo secondo lavoro, nel quale ciascuna sezione offre un corpo completo di documenti, non sarà senza interesse e senza vantaggio per coloro che si compiacquero di occuparsi del primo. L'esame comparativo dei monumenti dello stesso genere, nei differenti secoli, è forse lo studio il più adatto ad esercitare il giudizio ed a formare il gusto.

Incomincerò dai battisteri. Sebbene l'origine di questa specie d'edifizj religiosi non rimonti che all'epoca della libertà del cristianesimo e per conseguenza corrisponde a quella della decadenza dell'Arte, dessa però si lega cogli usi civili o religiosi assai più anticamente stabiliti.

(*) Questa veduta fu da me presa dalla estremità della parte sinistra del gran colonnato, punto in cui la bellezza dello spettacolo che si presenta agli occhi eccitò in me la più viva ammirazione e mi sorprende ancora dopo tanti anni di soggiorno in Roma. Il disegno pubblicato su questa tavola fu eseguito dal sig. Després, architetto francese, che ebbi altra volta occasione di lodare.

A tutti è noto quanto sia necessario, per non dire indispensabile, il bagno ne' paesi meridionali. Il numero e la sontuosità delle terme, a Roma ed a Costantinopoli, erano in proporzione delle ricchezze e della popolazione di queste due capitali dell'impero. Nella sola Roma contavansi più di quindici edifizj di questa specie, consacrati dagl' imperatori per uso pubblico; e più di ottocento erano nelle case particolari.

È altresì noto quanta sia la tendenza dello spirito umano a prendere un' azione fisica e materiale per segno e per immagine di un effetto intellettuale e morale. Quindi ne nacquero, in tutti i paesi ed in tutte le religioni, il bagno, le abluzioni, il *battesimo*, il lavamento cioè del corpo o di alcune delle sue parti, adottato e stabilito per significare la purificazione dell' anima (*). La religione cristiana, la quale ha essenzialmente per iscopo di procurare e di mantenere questo stato di purezza morale, ne adottò, dalla sua origine, il simbolo nel mistico bagno per mezzo del quale viene conferito il primo de' suoi sacramenti, quello cioè che ci fa cristiani (**).

Nei primi tre secoli della Chiesa le persecuzioni continue non permettendo di amministrare questo sacramento ne' luoghi pubblici ed in pieno giorno, venivano i neofiti battezzati il più delle volte in tempo di notte, nei fiumi, nelle fontane o nei laghi più vicini, oppure nelle case particolari, nelle grotte e nelle catacombe. Ma dappoichè il culto cristiano diventò libero, furono per la celebrazione di un sì importante atto scelti dei luoghi particolari, sempre però in vicinanza delle chiese, ed ivi si fabbricarono degli edifizj, cui fu dato il nome di *battisteri*, nome che avevano anche i luoghi destinati per i bagni domestici.

Giusta la disciplina osservata nei primi secoli, il battesimo non davasi che per immersione e solamente (eccettuato qualche caso di urgenza) nelle due feste più solenni dell'anno, a Pasqua cioè ed a Pentecoste (***).

(*) San Giovanni Grisostomo in un tempo in cui i fedeli ricevevano l'ostia nelle loro stesse mani, usanza che durò fino all' VIII secolo, dice in una delle sue Omelie: *Ne audes illotis manibus sacram hostiam attrectare . . . . ne igitur illota accedas anima.*

(**) Sull' uso frequente del bagno presso i primi cristiani puossi consultare la dotta opera del P. Paciaudi, che porta per titolo: *De Sacris Christianorum balneis;* Romæ, 1758.

(***) Negli scrittori di liturgia trovansi tutte le notizie risguardanti l'amministrazione del battesimo nei differenti secoli. Quanto all' influenza che l'osservanza dei riti dovette avere sulla forma degli edifizj, potrassi consultare ciò che lasciò scritto il Ciampini a questo proposito, nel tomo II, cap. IV. Richiamerò pure alla memoria de' miei lettori le figure tolte da due manoscritti e che pubblicai sulle tavole XXXIX e LIX della *Pittura*. Il primo di questi manoscritti, che sembra essere del IX secolo, prova l'uso del battesimo, per i fanciulli e gli adulti, per immersione in un bacino di una particolar forma; il secondo, sebbene del secolo XII, ci offre dettagli assai curiosi e che non trovansi altrove, sopra ciò che praticavasi quando facevasi la purificazione ossia il battesimo, nei fiumi, per ambedue i sessi.

I battisteri d'altronde non erano che nelle città vescovili: quindi il concorso prodigioso di quelli che presentavansi per essere battezzati, la decenza che esigeva che gli uomini fossero battezzati separatamente dalle donne, l'uso finalmente di amministrare ai neofiti la Cresima e l' Eucarestia subito dopo il battesimo, tutto ciò richiedeva che i battisteri, detti anche *piscina*, *luoghi d' illuminazione*, ec. avessero una forma ed una distribuzione speciale e sopra tutto che fossero spaziosi. L'Architettura sforzossi di soddisfare a tutte queste condizioni per cui la costruzione dei battisteri diventò un oggetto importante per l'Arte. Quello di santa Sofia a Costantinopoli era sì ampio, che servì d'asilo all'imperatore Basilisco, e di sala per un concilio numerosissimo.

Da queste osservazioni preliminari passeremo all'esame dei diversi monumenti pubblicati sulla tavola LXIII.

Credesi comunemente in Roma che san Pietro abitò nelle case di molti grandi personaggi appena convertiti alla fede cristiana come il senatore Pudente ed il console padre di santa Prisca. In Roma amministrò i sacramenti e particolarmente il battesimo. Mostransi ancora, nella chiesa fabbricata sulle rovine del palazzo di quest' ultimo, un antico capitello scavato nell' abaco, fig. 4 e 5, il quale, secondo la tradizione, serviva originariamente a ricevere l' acqua di una sorgente consacrata al dio Fauno, e che san Pietro santificò coll' adoperarla per battezzare i nuovi convertiti. Questo vaso sarebbe così il più antico battistero conosciuto: l'iscrizione assai scorretta e rozza scolpita sui bordi sembra indicare l'uso assegnatogli.

San Pietro amministrò lo stesso sacramento in una catacomba della via Salara (*) e più particolarmente ancora in quella dove, come già dicemmo in una nota più sopra, fu eretta una piccola cappella o *memoria* sopra la sua tomba, vicino al luogo che per questo motivo chiamossi *fons S. Petri* (**).

Le vestigia della maggior parte degli antichi battisteri non sono più conosciuti. Uno però fu ritrovato dal Bosio nel cimitero di san Ponziano, fuori di porta Portese. L'Aringhi, storico delle catacombe di Roma, fece incidere le pitture che ornano il detto cimitero (***); ed io ne diedi una

Potrassi anche consultare il Glossario del Ducange alla parola *Baptisterium*; la dissertazione del P. Paciaudi, intitolata: *De Cultu S. Ioannis Baptistæ*, ec.; non che l'altra del P. Alleganza che ha per titolo: *Dell'Antico Fonte Battesimale di Chiavenna;* Venezia, 1765, in 8.°

(*) Vedi Boldetti: *Roma subterranea*, lib. I, cap. X, pag. 40.

(**) Vedi Severano: *Memorie sagre delle chiese di Roma*, pag. 23.

(***) Vedi *Roma subterranea*, tom. I, lib. II, c. 22.

esatta rappresentazione sulla tavola X della storia della Pittura. Offro qui sotto i numeri 1, 2 e 3 alcuni dettagli curiosi trascurati da' miei predecessori, la pianta cioè, lo spaccato ed una veduta in prospettiva, disegnati sotto i miei occhi, del luogo in cui trovasi la fontana. Il suo uso viene chiaramente indicato dalla Pittura che vi sta sopra, rappresentante il battesimo di Gesù Cristo. È questo così indubitatamente uno dei primi fonti battesimali.

Qualunque sia l' epoca in cui l' imperatore Costantino ricevette ei pure le acque del battesimo, è certo, che in vicinanza della chiesa da lui costrutta nel suo palazzo di Laterano, fece egli innalzare colla stessa sontuosità il battistero, che porta il suo nome, fig. 8 e 9 (*). Questo monumento conservasi tuttora nella sua prima, e magnifica decorazione. Consiste questa principalmente in molti ordini formati da superbe colonne di porfido o di marmo e da altri membri d'Architettura levati da monumenti più antichi: è questo il carattere distintivo dell' epoca. Dalla riunione di tanti elementi diversi ne nasce l' indecisione dello stile ed il miscuglio delle proporzioni, di cui le costruzioni della decadenza ci somministrarono già tante prove, incominciando dall' arco di Costantino. Il fonte battesimale, formato da un' urna antica di marmo verde, è situato nel centro dell' edifizio, e vi si scende per tre gradini. La pianta è ottagona, come quella dello stesso battistero. Tutto il fabbricato è preceduto da un portico, parte indispensabile nei primi secoli, a motivo dell' affluenza dei neofiti che presentavansi in folla per ricevere il battesimo. Fu questa probabilmente la causa per la quale, nell' interno, si costruirono talvolta delle gallerie nei piani superiori.

L' edifizio che a Firenze chiamavasi prima battistero e che ora è la chiesa di san Giovanni Battista, è pure di una grande estensione. La

(*) Ciampini nel suo trattato: *De Sacris Ædificiis a Constantino Magno constructis*, cap. 3, fa interessantissime osservazioni sopra questa costruzione. Quindi ne deriva una prova ed un notabile esempio di ciò che noi proponemmo, intorno alla conversione di un uso naturale, civile e domestico, in un uso pubblico e religioso.

Il battistero di san Giovanni Laterano era in origine quella parte del palazzo di Costantino che formava il bagno di questo imperatore. I pontefici Sisto III e sant' Ilario vi fecero delle riparazioni, nel V secolo, servendosi di materiali tolti a diversi edifizj antichi. Ecco la cagione dei difetti di questo magnifico monumento. Per una conseguenza della sua origine illustre, l' uso di questo battistero venne riservato ai soli pontefici, quando amministravano essi medesimi il battesimo. Si trovano in Roma altri esempj della conversione di pubblici o particolari bagni in battisteri o chiese. Tali furono le pubbliche terme conosciute col nome di Novato, uno dei fratelli di santa Prassede e di santa Pudenziana; il bagno del senator Pudente, padre di queste due Sante; quello di santa Cecilia che è ancora compreso, come cappella, nella chiesa dello stesso nome.

Il Martinelli nella sua opera: *Roma ex ethnica sacra;* 1668, pubblicò un passo molto curioso, su questo argomento, tolto dagli atti del martirio di san Ciriaco.

prossimità dei luoghi e quella delle epoche di costruzione ci permettono di pensare che fu questa un'imitazione del battistero di Roma. Vedonsi ancora nel mezzo alcuni avanzi del bacino o vaso che indica chiaramente l'uso primitivo di questo monumento. Fu creduto per lungo tempo che nella sua origine fosse un tempio dedicato a Marte: ma il senatore Nessi, nel tom. IV dell'Architettura di Ruggeri, prova con giuste e convincenti osservazioni, dedotte dalla disproporzione e dissonanza delle parti principali della decorazione interna, che anche queste furono levate da antichi edifizj e che molte di esse furonvi aggiunte nel VI secolo circa, con tutta l'imperizia che caratterizza quell' epoca. Nondimeno la pianta dei quattro piani di questo monumento, non che le proporzioni d' elevazione e spaccato che vedonsi sotto i numeri 11 e 12, presentano un aspetto abbastanza imponente, per appoggiare l'opinione di coloro che gli danno un' origine assai più lontana (*).

Sebbene alcuni autori rispettabilissimi, fra i quali Fleury ne' suoi *Mœurs des Chrétiens*, abbiano detto che i battisteri erano di forma rotonda, come quello che, secondo Anastasio, aveva fatto costruire Leone III in Roma, pure, dalla maggior parte di quelli dei primi secoli che ancora sussistono, sembrerebbe che fossero il più delle volte ottagoni (**). Questa forma fu anche quella di molti tempj o monumenti antichi. La torre dei venti a Atene, era ottagona. Era pur tale, almeno esteriormente, il tempio di Giove, compreso nel recinto del palazzo di Diocleziano a Spalatro, di cui offro qui la pianta, l'elevazione e lo spaccato sotto i numeri 6 e 7. Questo pure, come tanti altri monumenti antichi, venne convertito in una chiesa (***).

(*) Fu scritto che il dotto Gori proponevasi, in occasione del battistero di Firenze, di pubblicare un' opera col titolo: *De forma, cultu, ornatuque veterum baptisteriorum apud Christianos, qua occasione baptisterium Florentinum illustratur*, ec. Il padre Lupi ne dà notizia nelle sue opere.

(**) Sant'Ambrogio, nel IV secolo, o piuttosto sant'Ennodio nel V, diceva, in un' iscrizione riferita dal Grutero, pag. 1166: *Ochtachorum Sanctos templum surrexit in usus octagonus fons est . . . . .*

(***) Spon e Wheler nei loro viaggi in Levante, fanno, di questo palazzo e degli altri edifizj che lo circondano, una descrizione che non soddisfa di più dei disegni dai medesimi pubblicati. Alcuni dotti architetti inglesi, i fratelli Adam, diedero alla stampa nel 1764 un' opera col titolo di: *Ruins of the palace of the emperor Diocletian at Spalatro*, le di cui tavole offrono una idea, bella forse di troppo, di questa Architettura. Giova sperare che i due artisti francesi, M. Cassas, e sopra tutto M. Dufourny, i quali visitarono recentemente questo paese, non lascieranno più niente a desiderare intorno ai monumenti importanti che vi si trovano.

Le osservazioni di M. Cassas furono pubblicate da J. Lavallé nel 1802 nell' opera che ha per titolo: *Voyage historique et pittoresque de l'Istrie et de la Dalmatie, rédigé d'après l'itinéraire de Cassas*; Paris, gr. in fol. (*N. del. T.*)

L'antico edifizio di Nocera, presso Napoli, di cui diedi la pianta circolare sulla tavola VIII, e che fu egualmente convertito in chiesa, presenta nel suo centro una parte ottagona che occupa il luogo e sembra fosse destinata ad uso di battistero. Finalmente i monumenti della tavola XXIII, e sopra tutti la chiesa ottagona di san Vitale, che ne è l'oggetto principale, sono altrettanti esempj dello stesso genere.

Di più: faremo osservare, che l'uso di questa forma ottagona per i battisteri era stata adottata, fino dal VI secolo, dalle sette nate dal cristianesimo. Noi l'abbiamo già detto a proposito della tavola XVII, la quale presenta i monumenti fabbricati a Ravenna per ordine di Teodorico. Il battistero di cui vedesi la pianta sotto il N.° 16 della suddetta tavola, era consacrato al culto ariano. È visibilmente un' imitazione della chiesa della stessa città, che porta il nome di san Giovanni in Fonte. Sulla tavola LXIII, numeri 18 e 19, troverassi la pianta e l'elevazione di quest'ultimo monumento, la di cui forma è ottagona come quella dei fonti battesimali. La sua interna decorazione consiste principalmente in ventiquattro colonne di porfido e di marmo greco. Le differenze che presenta la pianta, che io stesso disegnai sul luogo, paragonata con quella data dal Ciampini, sono l'effetto del corso degli anni.

Puossi collocare fra gli esempj di una costruzione mista il superbo edifizio innalzato a Pisa nel XII secolo, e che ho già pubblicato sulla tavola XXV, come uno di quelli che lasciano travedere, per l'Architettura, un barlume di risorgimento. Lo presento qui nuovamente, più in grande e con maggiori dettagli, sotto i numeri 20 e 21: è ancora conosciuto col nome di battistero. Sebbene questo edifizio sia circolare, la forma ottagona però si trova nei fonti battesimali che ne occupano il centro e che ne costituiscono la principal parte. È però necessario di osservare che l'iscrizione lo indica come chiesa: MCLIII · MENSE · AVG. FUNDATA · FVIT HEC · ECCLESIA. Sembra quest' iscrizione giustificare gli scrittori che le hanno dato un tal nome nelle loro opere. Il bacino destinato al battesimo offre qui una singolare particolarità, una subdivisione cioè di cinque piccoli recipienti, il di cui oggetto era forse quello di separare gl'individui giusta il loro sesso e le diverse età.

Ho pubblicato sulla tavola XXI della Storia della Scultura un fonte battesimale circolare, che trovavasi in un battistero della medesima forma, costruito

nel XII secolo. Richiamo alla memoria de' miei lettori questo esempio, essendo raro.

Il battistero, che fu annesso, nel medesimo secolo, alla cattedrale di Verona, e che forma oggi una chiesa col titolo di san Giovanni in Fonte, ci presenta una imitazione fedele del primo modello di questo genere di monumenti: vedi fig. 22 e 23. È ottagono, come pure è ottagono il bacino battesimale scavato in un solo masso di pietra ed assai ornato di sculture.

Il battistero di san Giovanni a Parma distinguesi egualmente per la regolarità e per la ricchezza della sua decorazione. Le figure 24 e 25 ne presentano la pianta e l' elevazione esterna. È un edifizio ottagono in tutte le sue parti. Le facciate sono ornate di cinque ordini di colonne, di cui i primi quattro formano quasi altrettante gallerie. I fonti battesimali posti nel centro del monumento, sono egualmente di forma ottagona (*).

La solennità ed il modo di amministrare il battesimo nei primi secoli della Chiesa, il rango dei ministri che conferivano questo sacramento, ed il gran numero dei fedeli che presentavansi alla volta per riceverlo, ci somministrarono la ragione della grandezza, della forma e della magnificenza degli antichi battisteri. Circostanze differentissime furono la causa dei cambiamenti cui soggiacquero successivamente questi edifizj, e perfino della loro totale soppressione; quando cioè la fonzione sacra che vi si esercitava, invece di essere riservata ai vescovi o pastori principali, passò ai semplici curati e si potè adempire in tutte le parrocchie. Non vi fu più bisogno di un luogo spazioso e di edifizj particolari, e non si costruirono più battisteri di una grande estensione e di una speciale forma: bastarono semplici vasi battesimali. Nelle nostre chiese questi vasi occupano quasi sempre un luogo necessario; e la estrema semplicità della loro costruzione pecca qualche volta di meschinità. Ne potrei citare moltissimi esempj: ma due soli saranno allo scopo nostro sufficienti. Vedi i numeri 15 e 26.

(*) Il padre Affò nella vita di Obizone Gonzaga pubblicò notizie assai istruttive sulla data della costruzione del battistero di Parma e sulle opere di Scultura, Pittura e Musaico di cui va fregiato.

Il disegno del battistero di Parma mi fu dato dal signor Dufourny, il quale mi ha egualmente procurato quelli di Verona e di Città-Nuova nell' Istria (fig. 13 e 14) non che il disegno del battistero ottagono che egli vide a Parenzo nell' Istria. Quest' ultimo è sulla tavola LXXIII, fig. 9, sotto la pianta della chiesa. La forma del recipiente battesimale è esagona: locchè produsse l' errore del Maffei nella *Verona Illustrata*, cap. III.

La forma in fine di questi vasi, tini o recipienti e che a' nostri giorni si chiamano fonti battesimali variava anche nei primi secoli. Spesse volte servivano a quest' uso anche le belle conche di granito o di porfido che erano nelle antiche terme non che le urne sepolcrali. Vedi Marangoni: *Delle Cose Gentilesche ad uso delle chiese*, cap. LVII.

Tav. LXIV. Quadro storico e cronologico delle facciate dei tempi, prima e durante la dcadenza.

Il primo oggetto che colpisce la nostra vista avvicinandosi ad un edifizio, è ciò che chiamasi fronte o facciata. La maniera colla quale fu trattata questa parte ci dà un' idea generale dello stile dell' artista e produce sull' osservatore un' impressione più o meno favorevole a tutto il corpo dell' edifizio medesimo: nell' egual maniera che dal contegno di un uomo che ci si presenta noi formiamo un subitaneo giudizio sul di lui carattere (*).

L' invenzione di una facciata deve perciò essere semplice e modesta, o nobile ed elegante, o ricca e magnifica, secondo che lo richiede il genere di edifizio cui è adattata. Senza di ciò l' effetto dell' insieme è perduto. A più forte ragione poi deve essere materialmente in proporzione, tanto per l' altezza, che per la larghezza, con tutto il corpo dell' edifizio, col luogo da lui occupato, cogli oggetti che lo circondano, o coi punti di vista sotto dei quali si presenta.

In tutte le epoche della Storia dell'Arte ha sempre dovuto l' artista soddisfare a queste condizioni. La soluzione più o meno completa del problema costituisce il maggior o minore di lui talento. Quanto ai mezzi impiegati per risolverlo, sono questi somministrati dal gusto del tempo, dagli usi stabiliti e dalle idee dominanti: e ciò è quello che stabilisce in ciascun secolo il carattere e lo stato dell'Arte.

Sotto questo duplice punto di vista devonsi adunque considerare i monumenti pubblicati sulla tavola LXIV. E per renderne il confronto più interessante e più utile ho distribuito i monumenti medesimi in un ordine perfettamente cronologico; di modo che la serie dei numeri progressivi indica anche quella delle epoche in cui furono costrutti. Nella spiegazione di questa tavola non che in quella delle tavole LXVII, LXVIII, LXIX, LXX e LXXIII, ho pure seguito scrupolosamente questa divisione per secoli, tanto per i monumenti che per le loro singole parti: oso lusingarmi che gli amici delle Belle Arti mi sapranno buon grado per un lavoro sì lungo, sì dettagliato ed intieramente nuovo nel suo complesso: lavoro che

(*) Nella lettera LI del libro IV delle *Variarum* di Cassiodoro, Teodorico, dando degli ordini a Simmaco per la costruzione di qualche edifizio, aggiunge, onde sempre più stimolare il di lui zelo: *Mores tuos fabricæ loquuntur, quia nemo in illis diligens agnoscitur, nisi qui in suis sensibus ornatissimus reperitur.* Ad un altro uffiziale, probabilmente intendente de' suoi palazzi, prescrive le medesime cure, essendo d' avviso che vi è interessato il suo stesso onore, come principe: *Prima fronte talis dominus esse creditur, quale ejus habitaculum comprobatur.* Libro VII, form. 5.

farà loro risparmiare molte ricerche e che apre un più libero campo alle loro meditazioni.

Le due prime figure ci offrono, nel portico che precede il Panteon a Roma ed in quello del tempio di Nismes, conosciuto col nome di *Casa quadrata*, tutto ciò che l'Architettura romana fece di più bello per decorare l' ingresso di due edifizj egualmente perfetti nel loro genere. Il portico di Nismes è forse in un rapporto più regolare coll' edifizio cui appartiene. È però necessario di riflettere che la stessa legge di convenienza trovavasi osservata nel Panteon di Roma, prima della restaurazione di Agrippa. Ciò vien provato dal frontespizio che ancora appare sul muro superiore all'attuale facciata.

La figura 3 rappresenta la facciata del tempio innalzato da Costantino in onore di san Pietro. Questa facciata non era precisamente esteriore, essendo, come già dicemmo, il corpo della basilica preceduto da un portico. Questa nobile, ma semplice disposizione dava all' edifizio un carattere particolare, come fu veduto sulla tavola LXI. Quanto alla facciata la sua forma, e principalmente la sua decorazione composta di colonne che sostengono archi i quali posano immediatamente sui capitelli, sono evidenti segni della decadenza.

La facciata di san Clemente a Roma, fig. 4, o piuttosto il semplicissimo ingresso dell' atrio di questa chiesa, alla quale consacrai più sopra, un separato articolo (*), presenta qualche interesse dal lato della sua quasi assoluta nudità. Per trascurare ad un simil punto l'influenza che l'Arte esercita sempre sull' imaginazione, abbisognava che la fede fosse ben viva ed i tempi ben tristi.

Il più famoso tempio cristiano dell' Oriente ci rammenta nella sua facciata (fig. 5) tutta la pompa dell'Architettura greca moderna dalla sua origine. Dalla sua elevazione gradatamente teatrale ne risulta un aspetto assai strano per i nostri occhi. Ma questo medesimo aspetto porta seco un carattere di solidità tanto reale che apparente, solidità la quale dimostra, che Giustiniano, soddisfacendo al suo gusto magnifico in Architettura colle grandi dimensioni e colla ricca decorazione interna di santa Sofia, aveva in pari tempo voluto garantire questo immenso edifizio dagli accidenti che l' avevano già più d' una volta atterrato.

Nella spiegazione della tavola XXIV vedemmo di qual genere di

(*) Vedi qui sopra, tav. XVI ed il corrispondente testo a pag. 41.

decorazione fece uso l'Architettura, nel VII ed VIII secolo, sotto il regno de' Longobardi, per indicare ciò che devesi propriamente chiamare la facciata di una chiesa. La figura 6 ci offre un esempio di questi lavori applicati contro il muro e facendo corpo col medesimo, ed i quali tengono luogo di qualunque specie d'ordine. Questa decorazione, di cui sarebbe facile moltiplicare gli esempj, prendendoli nelle nostre province meridionali, aveva una sua parziale ricchezza: avrebbe prodotto un effetto più sicuro, se i dettagli vi fossero stati meno confusi e più giudiziosamente distribuiti.

Sarebbe difficilissimo il voler trovare uno speziale carattere alla facciata della chiesa di S. Sabba, fig. 7, innalzata a Roma, nel VII secolo, per uso di certi monaci che la persecuzione degl'Iconoclasti aveva obbligato di abbandonare Costantinopoli. Nella sua disposizione vi si travede tutt'al più un miscuglio della decadenza latina e della greca grandezza.

Lo stile greco moderno di cui santa Sofia ci offrì un imponente esempio è ben più chiaramente impresso nella piccola chiesa di Torcello, vicino Venezia, fig. 8, e della quale ho diffusamente parlato nella illustrazione della tavola XXVI.

La facciata della chiesa di san Zenone, fig. 9, fabbricata a Verona verso l'XI secolo, non può riuscire senza interesse. Introducevasi allora in alcune parti d'Italia l'uso di decorare gli edifizj coprendoli di colonne più o meno sottili, senza proporzioni regolari, attaccate al muro e private per conseguenza della loro essenziale funzione, quella cioè di sostenere una parte qualunque del monumento.

Quando poi volevasi conservar loro questo primitivo carattere e collocarle isolate dal nudo del muro, se ne moltiplicava il numero oltre misura, e venivano distribuite in una serie di ordini più o meno variati. Tale è la facciata del famoso Duomo di Pisa, fig. 10, fabbricato nell'XI secolo, e che per le sue vaste proporzioni e per la sua ricchezza ci rammenta sì evidentemente lo stile greco. Vi si annoverano cinque ordini o ranghi di colonne, le quali non hanno relazione alcuna colla interna distribuzione dell'edifizio. I quattro primi ordini, separati dal muro, formano altrettanti portici o logge: il quinto riveste immediatamente il nudo del muro e serve di decorazione al frontispizio (*).

(*) Il poco spazio della tavola non ci permise di dare in dettaglio le ricchezze di cui ridonda questa facciata, sia pel numero delle colonne che per quello dei bassi-rilievi: nè si può quindi ben distinguere la singolarità

Circa la medesima data Firenze ci offre l' esempio di uno stile tutto differente nella facciata di san Miniato, fig. 11. È l'Arte degenerata, ma sono almeno ancora gli antichi principj.

Noi rammenteremo qui nuovamente la chiesa della Badía di Chiaravalle, fig. 13, della quale fu già fatta menzione nella spiegazione della tavola XXXVI, e che è del medesimo tempo. La forma elegante e semplice della sua facciata pare fatta per piacere. Vi si riconosce, con una specie di sorpresa, la facciata di un antico tempio situato a Roma in campo Vaccino, e che oggi è la chiesa di sant'Adriano.

La facciata di una piccola chiesa di Corneto, fig. 14, non è del medesimo gusto; offre però una specie di simmetria rara a trovarsi nel medio evo.

Passeremo ad un portico, col quale il pontefice Onorato III decorò la chiesa di san Lorenzo fuori delle mura di Roma, fig. 15. Questo portico non procacciò al papa i rimproveri giustamente lanciati contro i suoi predecessori per le alterazioni che si sono permessi di fare restaurando l' interno di questo edifizio.

Regnando il medesimo pontefice fu fabbricata, d' uno stile presso a poco simigliante, la facciata della chiesa di san Vincenzo alle tre fontane, fig. 16.

Mentre che a Roma ed a Firenze conservavasi ancora, in mezzo alla decadenza dell'Arte, qualche traccia dell' antico stile dell'Architettura, il sistema gotico, allo studio del quale noi abbiamo precedentemente consacrato un gran numero di tavole, dominava esclusivamente in tutte le altre contrade, e faceva pompa, sulle facciate de' tempj principalmente, di tutta la bizzarria delle sue forme e di tutta la profusione delle sue ricchezze.

Le otto figure seguenti di questa tavola, dal 17 al 24, presentano alcuni fra i più rimarchevoli monumenti in questo genere, innalzati presso le principali nazioni dell' Europa, dalla fine del XIII secolo, a tutto il XV. Sono esse più che sufficienti per dare un' idea delle forme particolari che impiegò lo stile gotico nelle decorazioni esterne de' tempj, non che della varietà infinita di combinazioni, che una sontuosa rivalità sfoggiava in quella

dell' imitazione degli stili egiziano, greco, romano e latino nella forma de' capitelli, delle basi e de' fregi. Se ne può vedere un' esatta descrizione nell' opera del Morrona, che ho più sopra citata, cioè: *Pisa Illustrata nelle Arti del Disegno;* Roma, 1785, 3 vol. in 8.° L' autore vi nota esattamente tutti i lavori che la città di Pisa fece eseguire nei tre seguenti secoli, i quali prepararono il risorgimento delle tre Arti.

parte che colpisce a prima giunta la vista, e che gli Italiani chiamano l' *aspetto*.

Ogni tradizione dell'Arte antica è perduta. Non vi sono più portici o peristilj, non essendovi più colonne isolate, nè piani sporgenti, che staccano la facciata dal corpo dell' edifizio. È unicamente il muro anteriore medesimo, costrutto di fuori con un apparecchio, e con distribuzioni arbitrarie e bizzarramente combinate, le quali non hanno relazione alcuna coll' interno del monumento. Questo muro è fiancheggiato e spezialmente dominato da due od anche tre torri rotonde quadrate o piramidali. Il tutto è sopraccaricato con una moltitudine di frontespizj puntuti, di guglie acute e traforate da finestre più o meno grandi, e quasi sempre suddivise nella loro larghezza. Più le torri sono gigantesche, più opprimono il monumento e più sembrano belle. Il volume ed il peso delle campane, per sostenere le quali sono fatte le medesime torri, diventano altrettanti titoli d' onore e sono altrettanti oggetti di emulazione per le città.

Tre porte, di cui la principale è situata nel centro dell' edifizio, apronsi per così dire nel fondo di grandi nicchie i di cui contorni sono confusamente coperti di statue talvolta storiche, di figure d' animali più o meno fantastici e d' ornamenti d' ogni specie. Siccome le porte sono l' oggetto principale della decorazione esterna, tutte le altre parti essendo realmente dipendenti da quella; così venne naturalmente introdotto l' uso di chiamare *facciata* questa singolar macchina architettonica, che sorprende talvolta per la grandezza delle sue dimensioni, per l' accordo delle sue masse e principalmente per la infinita varietà de' suoi dettagli: ma che contraria affatto a tutte le leggi della ragione e del gusto, è per questo stesso motivo incapace di eccitare una vera ammirazione.

Spettava al genio di Leon Battista Alberti di far conoscere tutti i difetti del sistema di simili facciate o decorazioni delle principali porte d' ingresso, richiamando il vero stile delle facciate e dei frontespizj. Ne do una prova presentando sotto il N.° 26 la facciata della chiesa di sant'Andrea di Mantova, di cui ho già parlato nel testo della tavola LII. Se si paragona questo monumento con quelli che lo precedono immediatamente, il passaggio sembra quasi prodigioso.

Ora che l'Arte è risorta passeremo rapidamente alla figura 30. È questo il primo pensiero di Michelangelo per la facciata della chiesa di san Pietro:

ci richiama esso alla memoria tutta la ricchezza ed il grandioso delle antiche invenzioni. Contemplandolo si pensa quasi involontariamente al Panteon e l' occhio si ferma con compiacenza sulla prima figura di questa tavola, che da sè sola offre la Storia dell'Arte nel decorso di quindici secoli.

Tav. LXV. Serie degli architravi adoperati nell'interno degli edifizj in tutto il tempo della decadenza dell'Arte; non che degli archi di diversa forma che vi furono sostituiti.

Dall' esterno passando all' interno degli edifizj, noi scopriremo il carattere principale ed i progressi della decadenza, prima nell' alterazione della forma dell' architrave, poscia nell' assoluta soppressione di queste parti dell' ordine architettonico, tanto importante per la solidità e per la decorazione.

Per ben giudicare dell' utilità e del buon effetto degli architravi regolari, non è d' uopo ricorrere ai monumenti dei bei secoli dell'Arte: noi troviamo che in tempi, i quali appartengono alla decadenza già incominciata, fuvvi ciò non ostante ancora il buon talento di collocare gli architravi sulle colonne.

L' antica chiesa di santa Maria in Transtevere, fondata nel IV secolo, ce ne somministra un esempio ai numeri 1 e 2. Noi ne abbiamo un altro nell' interno della superba basilica di santa Maria Maggiore, numeri 3 e 4, la quale data dal V secolo: ivi l' architrave è collocato regolarmente. Questa circostanza, rarissima all' epoca in cui fu costrutta santa Maria Maggiore, e la magnificenza colla quale questa chiesa venne restaurata a' nostri giorni, fanno sì che sia dessa una delle opere dell'Arte più degne della nostra ammirazione.

Non si prova lo stesso sentimento vedendo i disgustosi angoli prodotti dissopra delle colonne dall' incontro delle faccie ottangolari dell' architrave nel battistero di Costantino, fig. 7. Dovendo seguire la forma ottagona dell' edifizio, il cornicione è piegato in una disgustosa maniera: è però ancora regolare. Questo non è più così nella sommità circolare dell' interno di S. Stefano rotondo, fig. 8: l' architrave è mutilato, confuso cogli altri membri, senza forma e senza proporzione distinta.

Sembra che prima di abbandonare intieramente l' uso degli architravi, se ne conservò per qualche tempo la memoria, figurandoli ancora sopra le colonne: locchè realmente non serviva che ad aumentare apparentemente l' altezza delle colonne medesime.

Bisogna pur confessare che la fabbrica conosciuta a Roma col nome di Tempio della Pace ci somministra un esempio antico di questa singolare

disposizione: figura 9. È però dessa applicata con tanta intelligenza e con un certo grandioso, che gli ponno servire di scusa. Il cornicione profilando su quattro belle colonne serve colle medesime di sostegno ad un'immensa vôlta e trovasi tagliato dalla curva dei grand' archi doppj aperti nell' intercolonnio.

Lo stesso difetto si osserva anche nella chiesa di santa Costanza, volgarmente detta il tempio di Bacco. Il cornicione veduto di faccia profila su ciascuna colonna, figura 10: non è però lo stesso quando si osserva di fianco, fig. 11; vi esercita in allora la sua vera funzione, legando le due colonne sulla profondità, come fu già veduto più in grande sulla tavola VIII.

Poco a poco ogni indicazione dell' architrave, non che degli altri membri della trabeazione scomparve intieramente. Gli archi, che in principio gli avevano rimpiazzati in parte, posarono immediatamente sui capitelli delle colonne, come puossi vedere ai numeri 12, 13 e 14. Qualche volta furono sostenuti da piedritti terminati da una semplice imposta, senza architrave; ed in questo caso era almeno conservata la solidità apparente.

Il sistema dell'Architettura gotica escludeva già, per la stravaganza delle sue forme, ogni uso dell' antica trabeazione. Ma escludevala altresì per lo scopo principale che sembrava aver di mira. Voleva destare la sorpresa con una certa affettazione di ardire e di leggerezza: l' architrave che porta seco il carattere di una evidente solidità, doveva perciò esserne escluso. Questo è ciò che venne già dimostrato sulla tavola XLII, e che le figure 16 e 17 non fanno ora che ripetere sulla presente.

Non fu che all' epoca del risorgimento dell'Arte che ricomparve l' architrave e riacquistò tutti i suoi diritti. Posa esso talvolta sopra arcate, i di cui piedritti sono ornati con pilastri o colonne binate, che sembrano servirgli di sostegno. Puossi ciò vedere a Roma nella chiesa di san Pietro, figura 18, ed in quella di san Giovanni dei Fiorentini, figura 5.

La figura 19 ci somministra un esempio dell' uso dell' architrave nei tempi egiziani. Le tre ultime figure della tavola sono copiate da edifizj arabi o di arabo stile. Invece dell' architrave vedonsi degli archi o degli intrecciamenti d' archi assai bizzarri.

Tav. LXVI. Principali forme delle vôlte o delle soffitta usate negli edifizj sacri, in tempo della decadenza dell'Arte.

Questa tavola rappresenta i principali metodi praticati per coprire l' interno de' tempj o delle chiese, incominciando dal Panteon fino alla chiesa di san Pietro in Roma.

La vôlta sferica che copre il Panteon, figura 1, offre ad un tempo, nel suo maestoso sviluppo, la forma la più perfetta, e la più solida costruzione che l'Arte abbia potuto inventare.

Una soffitta, come quella che vedesi a santa Maria Maggiore si adatta assai naturalmente alla nave di una chiesa, e vi produce un bellissimo effetto, quando l' altezza cui è collocata trovasi in una giusta proporzione colla lunghezza e colla larghezza dell' edifizio.

Fu scritto che questa soffitta, la quale conveniva egualmente bene alla maggior parte de' tempj cristiani, non era stata usata nei primi tempi se non sopra il santuario; locchè indicava la parte più venerata dell' edifizio, mentre il restante era coperto colla semplice armatura di legno formante il tetto. La figura 2 somministra un esempio di questa disposizione che vedesi a Roma nella chiesa di san Paolo fuori delle mura. Il coro solamente è fatto a soffitta; nelle navi l' armatura di travi è intieramente scoperta.

Avvi però luogo a credere che questa basilica, all' epoca della sua prima costruzione, fosse coperta da una soffitta, come erano tutte quelle che Costantino fece innalzare con tanta magnificenza in Roma ed altrove. Alcuni autori contemporanei, come Eusebio e Prudenzio, ci hanno lasciato sufficienti testimonianze da togliere ogni qualunque dubbio in proposito (*).

La figura 5 rappresenta una vôlta di fabbrica gotica, che basta in questo luogo per dare un' idea anche di tutte le altre usate dallo stesso sistema di Architettura. I compartimenti sono tracciati da archi doppj a sesto acuto, i quali alternano coi cordoni ossia costoloni, come già vedemmo sulle tavole XL e XLI.

(*) Eusebio, nella vita di Costantino, lib. IV, cap. LVIII, descrivendo un tempio che questo imperatore fece innalzare a Costantinopoli in onore dei santi Apostoli, così si esprime: *Porro cameram lacunaribus minutissimi operis obducens, totam auro imbracteavit.*

Il Ciampini nella sua opera *De Sacris Ædificiis a Constantino Magno constructis*, c. 23, cita una lettera di questo sovrano a Macario, vescovo di Gerusalemme, in cui si legge: *Nam si laqueata fiet, auro quoque poterit exornari.*

Prudenzio finalmente descrivendo nell' inno 12 del libro II gli ornamenti della basilica di san Paolo, fatta edificare da Costantino, dice:

Subdidit et parias fulvis laquearibus columnas
Distinguit illic quas quaternus ordo.

locchè sembrerebbe indicare una soffitta, *laquear*, che estendevasi nella totalità del tempio.

Le travi che vedonsi presentemente, collocate in tempo delle restaurazioni posteriori, non sono rimarchevoli che per la loro bellezza e perfetta conservazione. Fu detto ch' erano di legno di cedro, e provenienti dal Libano: sembra però che siano di faggio. Avendo avuto occasione di osservarle assai di vicino, ho potuto leggere le due seguenti iscrizioni, scritte con caratteri e linguaggio del tempo, le quali indicano alcune persone pie che pagarono le spese di queste restaurazioni: *Questa cavallatura lo maistro . . . Sagallo fece fare pro anima patris et matris, frater, uxor, anno* 1404. *Lo magisterio de questa cavalattura aco pagato vomini e donne dello Rione de Ponte anno D.* 1404.

Confrontata questa singolare costruzione colla magnifica vôlta a tutto sesto della chiesa di san Pietro, fig. 4, ci fa più vivamente sentire quanto l'ammirazione differisca dalla sorpresa. Per giudicare dell' effetto che produce, bisogna aggiungere alla sua immensa dimensione, alla sua forma semplice e maestosa, di cui questa tavola non può somministrare che un' idea imperfetta, anche la sorprendente ricchezza della sua decorazione, composta di compartimenti i di cui ornamenti sono tutti di stucco dorato. Certamente che questa veduta ha qualche cosa di celeste.

Tav. LXVII. Quadro cronologico dell' invenzione e dell' uso delle cupole.

Per dare in qualche modo compimento alla storia delle vôlte, considerate come parti della decorazione degli edifizj, credetti di dovere presentare, immediatamente dopo, la serie cronologica delle cupole. Vuolsi esclusivamente attribuire ai tempi moderni l'onore di quest' invenzione o per lo meno del grande sviluppo che ricevette nei monumenti consacrati al culto. È vero che l'antichità non ci somministra, propriamente parlando, che esempj incompleti o poco importanti di questo genere di costruzione, nel modo che si pratica a' nostri giorni: spero però di giungere a dimostrare che i secoli della decadenza possono a buon diritto reclamare la gloria, se non di averlo perfezionato, almeno di aver aperta la strada che vi doveva condurre.

Noi chiamiamo cupola quella costruzione, sferica alla sua sommità, più o meno alta e più o meno larga, che ha la sua base posta sopra piloni, oppure sopra massicci formanti un piano quadrato o poligono. Una cupola ordinaria adunque è composta di tre parti principali: la cupola propriamente detta, o la calotta con cui termina: il tamburo che sostiene la calotta; i peducci che portano il tamburo, e che basano sugli angoli del poligono inferiore su cui riposa tutta la costruzione. Tenteremo di metter in chiaro l'andamento progressivo di questa invenzione.

Sembra che i Greci non abbiano fatto uso, nelle fabbriche alquanto considerevoli, di questo genere di vôlta innalzato sopra un piano circolare, ed al quale fu dato, a motivo della sua forma, il nome di cupola: i Romani invece l' hanno adoperato di sovente. Il Panteon, fig. 1, ce ne somministra il più perfetto esempio per la bella proporzione delle sue parti, ed il più sorprendente per la grandezza delle sue dimensioni.

Nel tributare a questa maestosa fabbrica i dovuti omaggi, non si può non riflettere, che rimaneva ancora un altro passo a fare, quello cioè di passare da un piano quadrato ad un piano circolare, innalzandosi con una graziosa curva, per mezzo di peducci. Ma non sarebbe parlare esattamente il dire che la cupola di santa Sofia a Costantinopoli, fig. 4, ci offre il primo esempio di una tale costruzione, a meno che non s'intenda di accordarle questa primazia sotto il rapporto delle sue vaste proporzioni: giacchè monumenti di un' epoca molto più anteriore ci attestano che l'invenzione per sè stessa era conosciuta e praticata.

Tale può dirsi, in Roma l' edifizio antico conosciuto col nome di Torre degli schiavi, figura 2, le di cui ruine vedonsi ancora fuori di Porta maggiore. Ci presenta esso una cupola emisferica, innalzata sopra un piano ottagono i di cui angoli sostengono i peducci.

Tale pure è nelle terme di Caracalla, figura 3, una sala o tempio consacrato ad Ercole, da cui pretendevano discendere gli Antonini, nel qual tempio vedonsi gli avanzi di otto piccoli peducci che servivano a stabilire una vôlta emisferica sopra un muro di forma ottagona.

In somma la chiesa di santa Sofia, di cui diedi precedentemente la pianta generale sulla tavola XXVI, è il più antico monumento che ci offra l' uso dei peducci in tutto il loro sviluppo e nella loro più vasta proporzione. Nascendo sugli angoli del quadrato inferiore vanno a formare la base circolare della cupola stiacciata, alla quale servono immediatamente di appoggio. Giusta le attuali idee è dunque questa cupola ancora incompleta. Non ha essa il tamburo corpo intermedio fra i peducci e la cupola stessa, che aumenta di molto la maestà non che l' arditezza di questo genere di costruzione.

Se gli architetti greci, che Giustiniano, o il suo tesoriere Giuliano, incaricò della chiesa di san Vitale a Ravenna, figura 5, ne innalzarono la cupola avanti quella di santa Sofia, puossi la medesima considerare come una specie di prova tentata prima d' intraprendere la costruzione della seconda. Se invece la cupola di santa Sofia venne eseguita anteriormente, in allora quella di san Vitale ne è una libera imitazione. Quest' ultima innalzata sopra un piano ottagono, trovasi sostenuta, non già da peducci come quella di santa Sofia, ma bensì da otto piccoli archi praticati sugli angoli del poligono. Si possono vedere i dettagli di questa interessante costruzione

sulla tavola XXIII, ove troveransi anche la pianta e lo spaccato della chiesa.

La cupola della chiesa di san Michele di Pavia, fig. 4, sembra essere una composizione mista che deriva dalle precedenti. I Longobardi, che signoreggiavano a quel tempo in Pavia, si saranno probabilmente serviti, per la costruzione di questa chiesa, degli architetti de' più vicini paesi. La cupola posa sopra un piano ottagono: ma siccome anche questo è basato sopra un piano quadrato, così i peducci collocati fra questi due piani costituiscono il passaggio dall'uno all' altro. Vedrassi più chiaramente questa disposizione sulla tavola XXIV, tutta consacrata agli edifizj dei Longobardi. Potrebbesi qui scorgere l' origine dei tamburi e per conseguenza di quelle torri di cupola sì ardite, usate, dopo la decadenza, nella costruzione delle cupole.

La simiglianza che trovasi tra le basiliche di santa Sofia e di san Marco è evidentissima nelle cinque cupole di cui questa va ornata, fig. 7. La loro base circolare posa egualmente su quattro peducci, che posano sugli angoli del piano quadrato formato dai quattro archi inferiori. Qui non avvi alcun corpo intermedio o tamburo, fra la calotta ed i peducci. Sulla tavola XXVI se ne troveranno i dettagli in maggiore dimensione.

I Pisani, guerrieri e negozianti come i Veneziani, approfittarono essi pure delle loro relazioni colle province orientali, onde migliorare la loro Architettura. La tavola XXV ce ne somministrò ragguardevoli prove, fralle quali distinguesi la singolar cupola della cattedrale di questa città. Io la pubblico qui nuovamente sotto il N.° 8: chi desiderasse maggiori dettagli può osservare la succennata tavola. La cupola è elittica come il piano inferiore. Questo è formato da quattro grandi archi sormontati da otto altri più piccoli, i quali sostengono una specie di tamburo pochissimo visibile come quello della cupola di Pavia.

In un secolo ancor meno illuminato, e che vide l'Arte discendere fino all' ultimo grado della decadenza, nel XII secolo cioè, venne costrutta nella chiesa di Corneto, che ho già pubblicato sulla tavola LXIV, una cupola irregolarmente elittica, tavola LXVII, fig. 9. È appoggiata sopra sei archi formanti un piano quadrato i di cui angoli sono ineguali. Da questi angoli s'innalzano dei peducci che sostengono un corpo intermedio, ossia tamburo, bassissimo, esternamente decorato da archi chiusi, i quali posano sopra mezze colonne, come puossi vedere sulla tavola LXIV.

L'imitazione, o la memoria almeno dello stile greco si ravvisa facilmente nella città di Ancona, che fu per sì lungo tempo soggetta all'impero d'Oriente. La chiesa di san Ciriaco, fig. 10, fabbricata nell'XI secolo, in forma di croce greca, ha una cupola basata sopra un piano quadrato, dal quale s'innalzano quattro archi ed altrettanti peducci che vanno ad unirsi ad una specie di tamburo. La forma totale è graziosa, le divisioni, tanto nell'interno che nell'esterno, occupano un conveniente spazio: ciò apparirà meglio osservando la tavola XXV.

Ho detto precedentemente, che sebbene fino dal XIII secolo il sistema gotico avesse quasi ovunque rimpiazzato l'Architettura romana, nelle grandi fabbriche però dell'Italia non mostravasi ancora che con una specie di timidezza. In fatto le belle chiese di Orvieto e di Siena, che datano dal XIII secolo, offrono il miscuglio o l'uso alternativo dell'arco circolare e dell'arco acuto.

La cupola di Siena, fig. 11, è basata sopra un piano dodecagono, e questo è sostenuto da un altro piano esagono; per cui il passaggio dall'uno all'altro piano produce una disgustosa interruzione nelle navate laterali. Il dodecagono è decorato da piccole colonne basate sopra una completa trabeazione. Non essendo esternamente visibile il tamburo o la torre della cupola, si cercò di dare maggiore volume alla cupola stessa facendole una seconda copertura di legno rivestito di piombo. Vedesi la pianta e lo spaccato di questa chiesa, tavola LXXIII, fig. 49.

Gli architetti che portarono le costruzioni gotiche al più alto grado di magnificenza, sul finire del XIII secolo, in tutto il XIV ed in principio del XV, non fecero uso, propriamente parlando, di cupole. Ecco ciò che sostituirono invece di quelle.

Sul quadrato che forma, nel centro della croce, l'intersecazione delle navate della chiesa, innalzarono una torre principale, egualmente quadrata in tutta la sua altezza, la quale, diminuendo successivamente a misura che oltrepassava la sommità dell'edifizio, terminava con una punta antichissima che sembrava toccar le nubi. Quindi ne derivò il nome di aguglia o guglia dato a questa fabbrica, che per lo più era di una prodigiosa altezza: chiamossi poi campanile quando era destinata a contenere le campane. La figura 12 presenta un esempio di questa costruzione. Le figure 5 e 10 della tavola XXXVI servono a fare minutamente vedere l'artificio veramente

ingegnoso, tanto per la costruzione delle muraglie che per l' armatura di legname.

Abbiamo già notato che fu nell' epoca la più brillante per l'Architettura gotica, nei primi anni cioè del secolo XV, che il Brunelleschi pensò di ricondurre l'Arte verso lo stile dell'Architettura greca e romana. Combattendo con tutta la forza del suo genio un sistema totalmente vizioso dal lato del gusto, egli era abbastanza versato nella scienza dell'Architettura per conoscere che la parte veramente lodevole delle fabbriche gotiche era la solidità unita all' arditezza della costruzione.

Pare ch' egli fosse persuaso di questa considerazione, non che della necessità di far accordare tra di loro le parti antiche e nuove della chiesa di santa Maria di Firenze, quando occupossi di terminare questa immensa cattedrale (*) restata imperfetta dopo la morte dell' architetto Arnolfo di Lapo, che aveala incominciata nel 1298. Sopra i grandi e forti archi della crociera posò un tamburo o torre ottagona, e questa torre servì di sostegno alla cupola egualmente ottagona. I piani dei corpi soprapposti essendo tutti di una medesima figura sino alla cupola, l'uso dei peducci diventava inutile. All' oggetto d' innalzare considerevolmente questa cupola voltolla a sesto acuto, forma in allora caratteristica dello stile gotico ch' egli voleva riformare; ma che era quello del restante dell' edifizio.

Il Brunelleschi aveva bastantemente assicurata la solidità di questa cupola, imponentissima per la sua grandezza, semplicità e sorprendente altezza, basando il tamburo e la cupola a piombo sugli archi e sopra i muri inferiori. Furono così adempite tutte le condizioni proprie a soddisfare la vista: *Vaghezza al prospetto esterno*, *sveltezza e maestà all' interiore.*

La cupola della cattedrale di Firenze devesi considerare come il secondo passo importante nell'invenzione di questo genere di monumenti, e vi si deve in pari tempo scorgere uno dei primi raggi della novella luce che ricondusse il risorgimento dell'Arte. Questa grande ed ingegnosa costruzione fece conoscere agli artisti fino a qual punto potevano giungere abbandonandosi allo studio dei buoni principj.

(*) Il Vasari e molti altri dopo di lui fecero un racconto assai curioso delle strane opposizioni mosse contro il Brunelleschi dai pregiudizj dei consoli che presiedevano a quell' intrapresa, non che dall' ignoranza e dall' invidia degli artisti, e dalla poca stabilità de' cittadini. La sua pazienza, la sua destrezza, ed il suo sapere l' ajutarono a superare tutti questi ostacoli.

Baccio Pintelli, architetto fiorentino, che probabilmente era della scuola del Brunelleschi, e mostrossi degno di sì gran maestro in molti lavori importanti, da lui eseguiti in Roma sotto il pontificato di Sisto IV, volle essere più ardito; ma fu meno felice nella costruzione della cupola della chiesa di sant'Agostino, della quale era stato incaricato dal cardinale d'Estouteville. Collocò sopra i quattro archi di un quadrilatero e sui peducci sorgenti da questo, non già un semplice tamburo, ma una torre di cupola la di cui elevazione sorpassava tutto ciò ch' era stato fatto prima, e la quale sosteneva una cupola a tutto sesto, fig. 13. La suddetta torre di cupola era perforata da otto finestre circolari, come quella di santa Maria di Firenze. Ma tutta questa costruzione essendo basata sopra punti d'appoggio troppo deboli non ha potuto durare sino alla fine del XVII secolo, come ci viene insegnato dal signor Le Roi nelle sue dotte osservazioni sulla disposizione de' tempj cristiani. La pianta e lo spaccato della chiesa di sant'Agostino sono sulla tavola LXXIII, N.° 68.

Michelangelo aveva ammirato a Firenze l'opera del Brunelleschi: aveva altresì veduto a Roma l'esperimento ancor dubbio del Pintelli. Se non considerò questi due monumenti come i modelli ch' egli doveva servilmente copiare, allorquando venne incaricato di eseguire per la chiesa di san Pietro la cupola imaginata da Bramante (*), puossi almeno credere ch' egli non isdegnò di cercarvi qualche utile lezione. Per questa mano potente però imitare era lo stesso che creare: se volessimo provare questa nostra asserzione bisognerebbe ripetere la storia e la descrizione di un monumento che abbonda già di tanti storici. Basterà il collocarlo sott' occhio del lettore offrendogli la pianta e lo spaccato sotto il N.° 17.

La costruzione di questa celebre cupola ci fa vedere l'Arte, di cui abbiamo accompagnato i tentativi per tanti secoli, giunta al suo terzo ed ultimo periodo della scienza, dell' arditezza e della magnificenza. Posa questa cupola sopra un tamburo di una proporzione maravigliosa, il quale trovasi

(*) Bonanni nella Storia del tempio di san Pietro dice, che Bramante, morto sul finire dell' anno 1514, è sepolto in questa basilica. Non mi fu possibile di accertarmi se sia mai stato fatto qualche monumento alla memoria di questo grand' uomo, nel tempio che gli deve la sua principal gloria. Roma moderna mostrossi meno riconoscente di Londra. Sul pavimento che circonda la tomba del celebre architetto Wren, a san Paolo, leggonsi dopo il suo nome e la data della sua nascita e morte, le seguenti rimarcabili parole: *Quæris monumentum? circumspice*. Le medesime parole dovrebbero essere scritte col nome di Bramante sul contorno della cupola che ebbe l'ardita idea d'innalzare sopra il tempio di san Pietro.

fieramente isolato dai massicci inferiori per mezzo dei bellissimi peducci che lo sostengono. Il diametro di questa cupola è immenso; così pure la sua elevazione: la sua forma è elegante, nobile e maestosa. È dessa la gloria del celebre tempio che la sostiene e che essa incorona: oggetto di stupore pel secolo, che la vide nascere, formerà sempre l' ammirazione di tutti coloro che saranno testimonj della sua durata (*).

Le tavole LXVIII, LXIX e LXX presentano una serie di colonne, di basi, di capitelli, e di cornicioni disposti cronologicamente.

Sebbene quasi tutte queste parti essenziali della architettonica decorazione siano già state messe sott' occhio del lettore, insieme ai monumenti da cui furono tolte, nondimeno credetti, che prese isolatamente, avvicinate e confrontate le une colle altre secondo l' ordine de' tempi, potevano le medesime offrire un quadro assai curioso, non che istruttivo dei progressi della corruzione del gusto e della decadenza dell'Arte. Non potendo darle tutte sulla medesima scala ho almeno procurato di conservare scrupolosamente a ciascuna d' esse le sue proporzioni ed il suo particolare carattere.

Per completamente intendere i numerosi dettagli che trovansi riuniti su queste tre tavole, sarà necessario ricorrere alla tavola analitica. Ivi sono descritte colla massima cura, classificate per ordine di data, e citati pur vengono i monumenti ai quali appartengono.

Una importante verità ricavasi dall' attento esame degli oggetti che il lettore ha sotto gli occhi, ed è che perdendo l'Architettura quelli che chiamansi *ordini*, perde anche ogni mezzo di dare ai monumenti un carattere determinato, uno stile proprio, analogo alla loro destinazione. La solidità o la leggerezza, la grazia o la severità, la semplicità, la nobiltà o la magnificenza cessano d' avere segni esterni per manifestarsi. Il linguaggio che esprime in certo qual modo queste diverse qualità è perduto: l'Arte non è più.

(*) Bisogna pur confessare, che, a motivo dei considerevoli cambiamenti fatti alla pianta del tempio, i successori di Bramante e di Michelangelo diminuendo nell' interno l' effetto che doveva produrre la cupola, figura 15, resero meno bello l' aspetto che offre esternamente, fig. 19. Collocata all' estremità della copertura del tempio, questa posizione non presenta più all' occhio un insieme così grazioso e completo, come se, le quattro navate del tempio essendo eguali, la copertura di ciascuna d' esse fosse stata al di fuori della forma di quella del bel tempio di Nismes, figura 18.

Tav. LXVIII. Quadro delle forme e delle proporzioni di colonne, usate prima e durante la decadenza dell'Arte, fino al suo risorgimento.

La prima figura di questa tavola rappresenta una delle ventiquattro colonne tolte da un antico monumento per decorare la basilica di san Paolo all' epoca della sua fondazione nel IV secolo. È qui collocata perchè serva di confronto con tutto ciò che i tempi della decadenza produssero nello stesso genere. La sua base ed il suo capitello furono disegnati più in grande sulla tavola VI, fig. 1 e 2.

Basterà confrontare con questo tipo le figure che seguono, per tosto convincersi che queste sono tutte difettose, più o meno bizzarre e stravaganti. Proporzione ora troppo svelta, ora troppo pesante: forma irregolare, più o meno angolosa, torcigliata, interrotta da ornamenti mal situati; privazione totale del garbo e della rotondità che costituiscono l' essenza e sono la principale bellezza delle colonne: mancanza di basi e di capitelli, oppure forme ridicole date a queste importanti parti: il tutto urta colla ragione e produce dispiacere.

Il male andò crescendo per sette o otto secoli fino all'XI o XII secolo. Fu in quest' epoca che l' obblio di tutti i principj parve consacrato dall' uso generale del sistema gotico. Il suo regno fu universale e diventò dispotico. Cancellò talmente le forme e le proporzioni di tutte le parti dell' antica Architettura che non se ne trova più traccia alcuna negli esempj qui pubblicati dalla figura 36 sino alla 54. Alle colonne si sostituirono meschine e sottili pertiche le quali sul nudo del muro vanno prolungandosi fino alla vôlta, oppure si fecero enormi piloni ai quali furono soprapposte sei, dieci e più, di queste pertiche o bastoni, che potrebbonsi chiamare costoloni anzi che colonne.

Le figure 41 e 52, copiate dalle pitture di Ercolano, vennero qui collocate come saggi di uno stile bizzarro tramandatoci dagli antichi. Non avvi però alcun esempio, che simili colonne siano state usate altrove fuorchè nelle pitture d' ornamento.

Nella figura 54 appare qualche principio di miglioramento nello stile: la colonna torna a vedersi colla sua base e col suo capitello. Dalla metà del XV secolo circa questo miglioramento diventa ogni volta più sensibile nelle mani degli artisti che precedettero quelli che noi a ragione chiamammo i restauratori della Architettura. Le ultime due figure, tolte dalla basilica di san Pietro, ci presentano le colonne restituite alla vera loro destinazione, non che alla loro forma ed alle primitive loro proporzioni.

Essendo impossibile il fissare un ordine qualunque di classificazione ad oggetti che non hanno fra di loro alcun diretto rapporto, o qualche analogia di forme, di proporzioni ed anche di destinazione, sarebbe stato necessario di presentare tanti esempj quanti furono gli edifizj, qualora si avesse voluto dare un'idea della infinita varietà di colonne o d' ornamenti del genere delle colonne, che ci vengono somministrati da dodici e più secoli: ma un sì triste e nojoso quadro avrebbe inutilmente occupato un gran numero di tavole. Sarebbe un fare troppo onore ai deplorabili errori del gusto, o per dir meglio alle assurde creazioni della barbarie, annoverandole così singolarmente. Consecrai una intiera tavola alle colonne: le due che seguono contengono basi e cornicioni: io spero che il lettore troverà questo argomento trattato con sufficiente estensione.

Oso altresì lusingarmi che approverassi la brevità del discorso storico relativo a queste tre tavole. Le osservazioni più minute facendo parte delle descrizioni che la tavola analitica presenta sotto ciascun numero credetti di non aver a collocare in questo luogo se non che alcune considerazioni generali le quali convengono egualmente a tutte le figure.

Tav. LXIX. Serie cronologica delle diverse specie di basi e di capitelli, adoperate dal principio della decadenza fino all' XI secolo.

La prima figura di questa tavola, rappresentando una delle colonne esteriori del Panteon, offre il modello di una base, di un capitello, di un cornicione in tutta la perfezione della loro forma. Deve servire di confronto per le stesse parti di decorazione, che l'Architettura usò dalla sua decadenza, nel IV secolo, fino all' epoca del suo risorgimento nel XVI.

Il capitello della figura 2 è quello di una colonna della nave principale della chiesa di san Paolo, fabbricata per ordine di Costantino. Abbiamo già osservato che queste colonne non portano già un architrave; ma che invece sostengono immediatamente gli archi che le dividono. Questa innovazione unita alla forma dei capitelli e delle basi è uno dei primi esempj della decadenza nelle parti essenziali dell'Arte.

Le figure 4, 5 e 6 rappresentano capitelli che vedonsi ancora fralle ruine di un palazzo di Teodorico a Ravenna. Sono quasi privi d' ornamenti: una specie di cornice formata da qualche modanatura di cattivo gusto, gli incorona e serve d' imposta agli archi.

Le basi, figura 14, delle colonne del primo ordine della chiesa di san Vitale, che ho già pubblicato sulla tavola XXIII, sono formate da uno

zoccolo in sei divisioni. La prima e l'ultima sono circolari e le quattro intermedie sono ottagone e basano sopra un imoscapo altissimo. Il capitello è quadrato: gli angoli posano in falso sul fusto delle colonne e vi fanno aggetto. Le quattro faccie sono ornate di rabeschi e la specie d'architrave che sormonta il capitello è fregiato con diverse figure d'animali. La tavola XXIII dimostrò sufficientemente che la pianta, la costruzione e la decorazione di questo tempio, innalzato per ordine e coi disegni venuti da Costantinopoli, hanno essi pure l'impronta dello stato di decadenza dell'Arte in quella capitale dell'Oriente, ove una bizzarra sontuosità aveva rimpiazzato i severi principj degli ordini greci e romani. Ho collocato, sotto il N.° 16, un capitello tolto da un'antica fabbrica per dimostrare come gli antichi sapevano allontanarsi dalle regole prescritte; sotto i numeri 17 e 18 troverassi un'imitazione non troppo felice, ma fatta nel VII e nell'VIII secolo, di questa anomalía autorizzata dal gusto.

Le figure 20, 21 e 22 rappresentano i capitelli di una chiesa di Pola, i quali sono notabilissimi per la loro singolare varietà. Collocata l'Istria fra l'Italia e la Grecia partecipò della decadenza, di cui avevano già dato l'esempio le due antiche sedi delle Arti.

Il capitello della chiesa di san Marco in Venezia, N.° 24, presenta ancora qualche regolarità e grazia: vi si scorge una specie di ritorno verso gli antichi principj. Il cattivo gusto appare nuovamente nella figura 25, tolta egualmente dalla chiesa di san Marco: tutto è stravagante sia nella forma della colonna, che in quella della base e del capitello. La sorprendente rassomiglianza di questo capitello con quelli di san Vitale, più sopra citati, sembra indicare una stessa origine; è lo stile greco di quella età: per cui non deve recar meraviglia il vedere l'Arte antica così degenerata nella sua stessa patria. Eguale pure è l'effetto prodotto dalla base della figura 28, che trovasi parimenti in una chiesa di costruzione o d'imitazione greca.

Dopo d'aver dato una breve scorsa alla serie, senza dubbio incompleta, di tante irregolarità più o meno spiacevoli, osservansi non senza qualche diletto, nelle figure 29, 30 e 31, copiate da monumenti dell'XI e XII secolo, i primi segni del risorgimento dell'Arte, che manifestavasi in allora a Pisa ed a Firenze.

Tav. LXX. Continuazione della serie cronologica delle basi e de' capitelli, dall'XI secolo fino al XVI.

Mentre queste due città pagavano esse pure il loro tributo alla depravazione generale del gusto, lasciavano ciò nulla ostante scorgere qualche confusa rimembranza delle antiche tradizioni dell'Arte: ma il restante dell'Italia e le altre contrade dell'Europa non presentavano un eguale spettacolo. Da per tutto facevasi uso di quelle deplorabili invenzioni che l'immaginazione degli artisti, tanto più feconda quanto più è sregolata, prodigò senza ritegno nei quattro secoli in cui fu in voga la così detta Architettura gotica. Tutto quello che fu particolarmente fatto nei primi due secoli per rimpiazzare le basi, i capitelli ed i cornicioni, riuscì talmente capriccioso, bizzarro e stravagante che sarebbe impossibile il darne un'esatta idea senza mettere sott'occhio del lettore i monumenti medesimi.

Tali sono qui, per i secoli XI e XII, le figure 1 e 4, copiate, la prima dal chiostro del monistero di S. Stefano di Bologna, e l'altra dalla facciata della cattedrale di Modena. Sono ambedue veramente mostruose, e non meno stravaganti sono le spiegazioni che si vollero dare alle medesime (*).

La figura 2, tolta da un monumento egiziano, e la figura 3 copiata dalle ruine di Persepoli, vennero collocate sulla presente tavola per mettere

(*) Credesi a Bologna che san Petronio, che vi fu vescovo nel V secolo, avendo fatto il viaggio di Terra Santa, ritornò conducendo seco lui alcuni monaci egiziani assegnando loro il monistero di S. Stefano: che questi, in memoria dell'Architettura del loro paese fecero ornare le colonne del chiostro con figure d'animali, nel modo che noi le vedemmo sulla tavola XXVIII. Vedi Petracchi, *Della insigne abbaziale Basilica di S. Stefano di Bologna, istoria*, ec. Bologna, 1747, 4.°

Malvasia nei *Marmora Felsinea* seguendo questa popolare tradizione, sembra persuaso che le succitate colonne abbiano appartenuto ad un tempio d'Iside, il di cui culto erasi introdotto a Bologna.

Dopo tutto ciò, che noi vedemmo relativamente a questo genere d'ornamenti, moltiplicato d'assai nelle costruzioni longobarde del VII e dell'VIII secolo, non è d'uopo cercarne l'origine in sì lontano paese. Se ne troveranno molti esempj nella decorazione delle fabbriche dello stesso tempo, come per esempio nel duomo di Modena. Il Vedriani nella sua *Raccolta de' Pittori*, ec. fa autore della costruzione di san Petronio Lanfranco Tacci ovvero Romengardi, architetto modenese e dice che i lavori di Scultura sono di Viligelmo.

A proposito delle strane figure che tutte riempiono le tavole LXVIII, LXIX e LXX, aggiungerò in questo luogo, che il Vasari c'insegna quanto ne fosse comune l'uso, all'epoca medesima, negli edifizj costrutti dietro i disegni dell'architetto Marchionne. Questi era anche scultore: e fra gli ornamenti della facciata di san Pietro a Bologna collocovvi alcune figure le quali sembrano copiate da quelle dell'artista modenese: *Leoni che sostengono colonne ed uomini ad uso di facchini.* Vita d'Arnolfo di Lapo.

L'uso di questa mostruosità, sebbene dispiacesse alle persone di buon senso, continuò ad essere frequentissimo. Dante Alighieri, i di cui versi dipingono sì bene ciò ch'egli vedeva, sembra aver avuto di mira le figure che io pubblico qui sotto i numeri 1 e 4 di questa tavola, nei seguenti versi del canto X del Purgatorio:

Come per sostentar solajo o tetto
Per mensola talvolta una figura
Si vede giunger le ginocchia al petto,
La qual fa del non ver vera rancura
Nascer in chi la vede . . . . .

Potrebbesi dire lo stesso osservando certi ornamenti applicati ad antichi e moderni edifizj, anche di tempi posteriori.

il lettore in istato di giudicare fino a qual punto è fondata questa pretesa analogia, sulla quale scrittori, d' altronde stimabilissimi, basarono l' opinione che, a malgrado della distanza de' luoghi e de' tempi, poteva lo stile gotico per alcuna delle sue parti essere un' imitazione di alcuni stili dell' antichità.

Io non cercherò qui di distruggere un' ipotesi priva per sè stessa di qualsisia prova storica; ma accontenterommi di far soltanto osservare che non è necessario l' andar sì lontano per trovare origini inverosimili, spiegazioni forzate, alloraquando tutto si spiega bastantemente colle invariabili leggi che, in tutti i tempi ed in ogni luogo, dirigono uniformemente lo spirito umano nelle sue diverse creazioni. Questa tavola e le due precedenti ci hanno messo sott' occhio una specie di compendio di tutte le concezioni bizzarre che il succitato umano spirito può produrre, di tutti gli errori che può commettere, quando non è più guidato da principj giusti, da regole costanti, dal gusto del vero e dal sentimento del bello. Ma, nello stesso periodo di tempo, tanto la storia delle scienze e delle lettere, quanto quella della legislazione, dei costumi e delle opinioni, non ci offrono esse uno spettacolo affatto simile e le eguali aberrazioni? soggetta alle medesime influenze doveva pur l'Arte produrre i medesimi frutti.

Gettando l' occhio sulla parte inferiore di questa tavola si prova un vivo sentimento di piacere vedendo l'Arte abbandonare ad un tratto la strada della barbarie per ricalcare quella già battuta dall' antichità. I dettagli degli ordini che vedonsi dopo il N.° 33, sono copiati da monumenti innalzati dai ristauratori dell'Architettura, Brunelleschi, L. B. Alberti, Bramante e Michelangelo.

Tav. LXXI. Maniere diverse di costruzione usate prima e durante la decadenza dell'Arte.

Sebbene in tutto il corso di questa storia sia stato da noi detto e provato coll' appoggio de' monumenti, che nei secoli della decadenza le parti dell'Architettura, le quali dipendono dalla scienza della costruzione, sono quelle che andarono soggette a minore alterazione; pure è fuor di dubbio che le pubbliche calamità, i disordini dell' amministrazione, la diminuzione dei mezzi d' ogni specie, non che i progressi dell' ignoranza estesero pure la loro influenza sopra ciò che io chiamerò il materiale dell'Arte di fabbricare. È all' oggetto di dimostrare questa mia proposizione, che riunisco sulla presente tavola una serie di esempj delle pratiche più comunemente usate prima ed in tempo della decadenza dell'Arte, nella costruzione dei

muri e delle vôlte, sì di pietra che di mattoni, non che nell' uso della calce, dei cementi, dei vasi o tubi di terra, ec.

Il lettore si persuaderà facilmente che lo scopo mio non fu quello di presentare qui un trattato teorico e pratico dell'Arte di fabbricare, dai tempi i più antichi fino a noi (*). Io mi sono soltanto proposto di rammemorare intorno a questa parte, sempre coll'appoggio dei monumenti, certi fatti principali che appartengono realmente ad una storia come questa.

E per non cadere in inutili ripetizioni accontenterommi di far qui alcune osservazioni generali, mandando sempre i miei lettori, per i dettagli, alla spiegazione analitica delle tavole, ove sotto ciascun numero troverassi una ragionata descrizione della figura, colla indicazione e colla data del monumento dal quale venne copiata.

Mura di pietra.

La figura 1 ci offre un muro di pietra fabbricato secondo i principj de' migliori tempi antichi. La bella proporzione delle pietre, la distribuzione regolare delle commessure e la precisione del lavoro possono servir di modello in simil genere di fabbricazione.

Questa precisione e queste cure dispendiose furono trascurate nel VI secolo ed anche un poco prima. Se ne vede la prova in uno dei restauri delle mura di Roma sotto Narsete, figura 6; non che nella costruzione del ponte Salaro, fig. 7, che è del medesimo tempo.

Nel seguente secolo i Longobardi introdussero nella costruzione dei muri l' usanza di alternare le pietre di taglio con altre pietre o con mattoni, fig. 19; miscuglio questo che se non mancava di solidità era poco gradevole alla vista.

(*) Indipendentemente dalla mia insufficienza a trattare simili materie, sarebbe qui inutile il volersene occupare minutamente dopo il gran numero di buoni scritti che abbiamo e particolarmente dopo l' eccellente opera che sta terminando il signor Rondelet.

I limiti che mi sono prefisso di non oltrepassare, mi impediscono pure di rimontare alle costruzioni de' più lontani tempi della storia e di parlare quindi delle mure ciclopee i di cui enormi materiali e la di cui ingegnosa unione erano di già sì degne di fermare l' attenzione degli antiquarj, quando il signor Petit-Radel, dotto francese, che già da molt' anni vidi occupato a studiare questi singolari monumenti, ne seppe tirare un partito affatto nuovo per la spiegazione di un gran numero di punti oscurissimi ed assai importanti della storia e della cronologia de' tempi antichi. Giova sperare che questo lavoro, le di cui basi furono da lui fissate con tanta perspicacia durante il suo soggiorno in Roma, e che seppe estendere e completare con tanta costanza, giova sperare, ripeto, che simile lavoro non tarderà ad essere pubblicato colle stampe.

Le Memorie sulle costruzioni ciclopee furono dal signor Petit-Radel lette all' Istituto di Francia. Sebbene queste non siano state pubblicate, diedero non ostante occasione a molte questioni e ricerche per parte dei viaggiatori e degli antiquarj, sia in favore che contro l' opinione del signor Petit-Radel. Se ne può avere una idea esaminando il *Magazin Encyclopédique;* 1807, vol. V; 1808, IV, VI; 1809, V; 1810, I, III, V; 1811, II, IV, VI. Potrassi pure consultare l' opera del signor Micali: *L' Italia avanti il dominio de' Romani*, la seconda edizione particolarmente. (*N. del. T.*)

La maniera di costruire le muraglie non ritornò alla sua antica perfezione che nel XVI secolo, all' epoca del risorgimento delle altre parti dell'Architettura. La basilica di san Pietro ce ne somministra un esempio.

Archi e vôlte in pietre di taglio.

L'Arte di tagliar le pietre non che di ben disporle nella costruzione degli archi era più conosciuta dall' antichità che non si crede comunemente. Gli avanzi del recinto del Foro di Nerva ce ne somministrano due esempj rimarchevolissimi, fig. 32 e 33. Il sapere nell'Arte della costruzione si mostra nella maniera colla quale sono fatti gli archi, la fascia ed il muro, le di cui pietre furono unite insieme quasi senza cemento.

Trovasi il medesimo sapere e la stessa intelligenza nella costruzione delle vôlte antiche. L' esempio pubblicato sotto il N.° 47 è curioso per molti rapporti. È lo spaccato trasversale di una tomba antica che trovai sotto un monticello o *tumulus*, a fianco della Via Appia, tra Roma ed Albano. Non eravi iscrizione alcuna che indicasse a chi aveva appartenuto questa tomba: ma dalla somma cura colla quale fu costrutta, si può credere fosse quella di un personaggio assai distinto.

Questa parte dell'Arte non fu trascurata nel V secolo, sotto il dominio dei Goti. Ne abbiamo una luminosa prova nella bella costruzione del monumento di Ravenna, che passa per il mausoleo fatto innalzare da Amalasunta a Teodorico suo padre. Dopo di averne dato l'insieme sulla tav. XVIII, pubblico qui una porzione del medesimo monumento, fig. 37, che offre il sistema più regolare degli strati di pietre. I cunei di mezzo dell'arco sono a risalto o dentati (*); il restante è tutto della più grande solidità. Conservossi

(*) Troverassi qui, sotto la lettera A, aggiunta alla tavola LXXI, l'archivolto del così detto portone che conduceva al ponte di san Celso. Dacchè ne parlammo nella nota alla tavola XVIII della *Descrizione delle tavole d'Architettura*, fu questo portone medesimo per ordine superiore demolito ed i cunei, di cui componevasi l'archivolto dalla parte del naviglio, vennero conservati per nuovamente metterli in opera in una delle costruzioni di vario stile che si stanno erigendo nel reale parco di Monza. Come si vede dall' incisione i cunei hanno tre denti da ciascun lato, i quali servono a reciproco contrasto e sostegno. Questi cunei sono alternativamente di marmo bianco e di pietre di taglio comuni; ed un tale miscuglio nella costruzione pare si introducesse non prima del VI secolo. Avendo noi esaminati i succennati cunei quando venne demolito il portone trovammo, che quelli di marmo erano fatti con pezzi tolti ad altre fabbriche più antiche, presentando essi ancora, nella posteriore lor parte, alcuni resti di ornamenti, di fogliami, di vasi, di modanature e d'iscrizioni latine: locchè ci dà sempre più a conoscere che l' epoca della costruzione di questa parte dell' arco appartiene al periodo in cui incominciava l'Arte a decadere. Non si saprebbe però ben fissare l' epoca della sua prima costruzione. Siamo di parere che in origine queste pietre o cunei così dentati appartenessero ad altra fabbrica più antica di questo portone, e che vi furono forse adattati e messi in opera frettolosamente dai Milanesi nel 1171, quando rifecero le porte tutte del fossato della città, distrutte pochi anni prima per ordine dell' imperatore Federico Barbarossa. Non sarebbe quindi fuor di luogo il credere che queste pietre appartenessero prima all' antica porta o pusterla di santa Eufemia (detta anche più anticamente porta Erculea)

questo vantaggio nella solidità per tutto il tempo che durò l'Architettura gotica, per quanto lo permettevano la leggerezza e l'arditezza, che ne erano il carattere distintivo, vedi le figure 38, 43 e 55. Avvi però qualche edifizio dei bassi tempi, in cui le buone pratiche della costruzione scomparvero unitamente ai veri principj dell'Arte: fig. 41 e 42. All' epoca del risorgimento la regolarità del modo di costruzione ricompare qual condizione necessaria di ogni bella Architettura, fig. 44.

Opus incertum di Vitruvio. Pietre o rottami di tufo. *Opus reticulatum.*

La figura 2 offre un modello del genere di costruzione, che Vitruvio chiama *opus incertum* (*), e la quale consiste in due fila di piccole pietre di proporzioni e di forme variate e strettamente unite con calce o cemento: il muro internamente è tutto riempiuto con rottami di pietre. Fortificavasi l'*incertum* con diversi filari di mattoni collocati di distanza in distanza; rinforzavansi pure i fianchi per mezzo di mattoni o di piccole pietre lisce regolari; e tanto per la conservazione che per l'ornamento, si copriva il tutto con un'intonacatura di stucco.

Le figure 8 e 14 dimostrano in qual maniera la negligenza s'introdusse successivamente in questo lavoro, terminando col deteriorarlo intieramente.

Nei secoli della decadenza venne sostituita alle pietre, adoperate nella costruzione dei muri, una specie di tufo bruno che s'indurisce all'aria e la di cui cava è distante un miglio circa da Roma, sulla destra riva del Tevere. Questo tufo tagliavasi in pezzi quadrilunghi, di quattro a cinque pollici di lunghezza e di due a tre di grossezza. Un tal genere di costruzione, come vedesi sotto il numero 12, degenerò esso pure coll'andar del tempo: fig. 13 e 18.

L'*opus reticulatum* è un'altra specie di fabbricazione, fig. 3 e 4, per la quale adoperavansi piccoli pezzi di tufo, e specialmente di peperino, di

la quale aprivasi presso il monistero di sant'Agostino *bianco*, vicino cioè alla casa presentemente di ragione del signor ragioniere Piuri: ed invece sono forse un resto di più grandioso edifizio costrutto dal VI al VII secolo. Nel silenzio di tutti gli scrittori intorno a questo avanzo di antichità, non che sul di lui stile dell'Arte, ci siamo permesse le sopraindicate congetture. Possano questi brevi cenni mettere in onore un tanto singolare monumento di nostre patrie antichità, che, come tanti altri, poco curato dagli artisti e negletto dagli storici contemporanei e posteriori, meritava pure che alcuno finalmente ne facesse una parziale menzione.

(*N. del T.*)

(*) Non saprei se debbasi dare questo nome anche ad un genere di costruzione usato dai Romani nel fabbricare il muro di recinto di una città o stazione militare, in Inghilterra. È l'antica *Vindomis*, l'odierna Silchester, sui confini dell'Hampshire e del Berkshire. Strutt nella sua *Chronicle of England*, tom. I, pag. 300, dà la figura di questo muro, dalla quale sembra che sia stato fabbricato con grossi ed irregolari ciottoli, uniti insieme colla calce o con cemento. Diversi filari di pietre, imitanti i mattoni per la loro forma e proporzione, legavano di tratto in tratto questa confusa commettitura, e facevano le veci dei mattoni adoperati nelle altre costruzioni romane.

tre pollici circa di grossezza e di cinque a sei di lunghezza. Congiungendoli diagonalmente con poco cemento, formano essi altrettanti rombi, che rassomigliano benissimo alle maglie di una rete; e chiamossi perciò *opus reticulatum.* Qualche volta frammischiavansi ai pezzi di tufo, di distanza in distanza, due o tre ordini continuati di mattoni, che ne aumentavano la solidità. Tanto nell'*opus reticulatum* come nell'*incertum* la parte interna del muro era riempiuta con rottami di pietre. L'*opus reticulatum* era per sè stesso grazioso a vedersi; ciò non ostante coprivasi talvolta con un intonaco. Una simile costruzione richiedeva una cura particolare: a poco a poco diventò essa pure irregolare, fig. 5 e terminò coll'essere intieramente abbandonata.

Mura, vôlte ed archi di mattoni.

È noto che in tutti i tempi e presso quasi tutti i popoli si usano i mattoni, o seccati al sole, oppure cotti col fuoco, per la costruzione di tutti gli edifizj. Questa specie di fabbricazione andò particolarmente soggetta alle vicende della decadenza, e non ritornò al grado di perfezione che era presso i Romani, se non all'epoca del risorgimento generale dell'Arte. Il deterioramento ch'essa presenta nel medio evo, deriva non solamente dalla cattiva scelta della materia prima, da una cottura imperfetta, dalla irregolarità e piccolezza delle proporzioni; ma anche dai difetti nel modo di costruire e primieramente dalla quantità di calce o di cemento versato irregolarmente e troppo abbondantemente fra un mattone e l'altro ed in tutti gli altri spazj.

Io presento qui sotto i numeri 9, 10, 11, 17, 21, 22, 23, 27, 28, 30 e 31, varj esempj di questo genere di costruzione ne' differenti secoli. La indicazione analitica delle tavole supplirà, quanto ai dettagli, alla mancanza prodotta dalla piccolezza delle figure.

Nel miglior tempo dell'Arte i mattoni riescirono di un uso utile per quelle parti degli edifizj, le quali richiedono maggior precisione e scienza nella costruzione, come sono gli archi e le vôlte. Daronne qui alcuni esempj tolti a Roma, dal palazzo degl'imperatori, fig. 39, dai bagni di Paolo Emilio, fig. 34, dalle terme di Diocleziano, fig. 48. Una minore regolarità vedesi tosto negli avanzi dell'anfiteatro Castrense, presso la porta maggiore, fig. 45. L'Arte decade poi visibilmente a misura che si discende verso i bassi tempi, come ne fanno chiara testimonianza le figure 40, 46 e 53. Il risorgimento ci presenta una costruzione di vôlta di mattoni degna d'osservazione per la sua singolarità, fig. 56.

Miscuglio di costruzione in pietre ed in mattoni.

Una delle principali cause di deterioramento, in queste differenti maniere di costruzione, fu senza dubbio la mescolanza dei materiali e la noncuranza delle regole che costituiscono ciascuna di queste maniere in particolare. L'antichità ce ne somministra qualche esempio, ma in un' epoca di già poco favorevole all'Arte. Tale è quello che pubblico qui sotto il N.° 15, copiato a Roma dal così detto circo di Caracalla o Gallieno, fuori della porta di san Sebastiano. Nel medio evo sono ancora più frequenti, fig. 16, 26 e 29.

Questi ultimi due esempj mi furono somministrati dalle mura di Roma. Puossi credere che le suddette mura hanno a' nostri giorni, oltre gli accrescimenti fatti da Leone VI e da Urbano VIII, hanno, dico, il medesimo circuito che avevano all' epoca della loro riedificazione, sotto Aureliano, e della loro restaurazione fatta da Belisario; quindi comprenderassi assai facilmente di quanti parziali restauri abbisognò il recinto di quella grande città, da quell' epoca in avanti. Oso persino di asserire, nè dubito perciò di poter esser contraddetto da coloro, i quali visitarono più volte ed esaminarono com'io feci e con intenzione eguale alla mia questo vasto ricinto, oso dico di asserire che esaminando attentamente il carattere dei successivi lavori, la qualità dei materiali, l' arte o la cura usata nella costruzione, e notando particolarmente le iscrizioni e gli stemmi dei pontefici, che fissano le epoche delle costruzioni, si troveranno in questa sola parte dei monumenti di Roma, curiosi ed autentici documenti, non solamente per formare un quadro cronologico dello stato e delle varie maniere dell'Arte di fabbricare, ma ben anche per determinare moltissimi punti importanti della storia civile, politica e persino filosofica della nazione e de' suoi sovrani nell' intiero corso di XII secoli (*).

(*) Ecco ciò che scrisse il dotto Ciampini, che fummi guida nella composizione e nella spiegazione di questa tavola e che consultai con gran profitto in molte altre occasioni: *Habent saxa, aera, lapides et quæcumque vetusta monumenta quodammodo voces suas, quibus non tam gesta majorum, quam et originem ætatemque suam, absque ulla literarum nota bene advertentibus indicant. Vet. Monim.* tomo I, cap. 8.

Nella capitale del mondo cristiano vi sono edifizj di un altro genere, che sotto il rapporto della data della loro costruzione ci offrono i materiali di un quadro cronologico sicuramente interessante; le chiese cioè fabbricate dal primo secolo dell' Era cristiana fino a' giorni nostri. Saranno ben persuasi i lettori che in un simile argomento è difficile di ottenere una rigorosa esattezza. Nei primi secoli la poca precisione degli scrittori aumenta l' oscurità prodotta dalla mancanza di materiali autentici. Il quadro che qui presento è fatto colla scorta delle indicazioni o notizie somministratemi da un gran numero di autori, come sono Anastasio, Severano, Piazza, Panvinio, Ciampini, Titi, Vasi, Venuti, ec. ec.

SECOLI.	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	IX.	X.	XI.	XII.	XIII.	XIV.	XV.	XVI.	XVII.	XVIII.	
NUMERO DELLE CHIESE FABBRICATE.		2.	9.	17.	8.	12.	5.	11.	7.	1.	7.	8.	16.	8.	30.	93.	62.	7.	TOTALE. 303.

Gettando, per esempio, gli occhi sulla porzione di muro rappresentata sotto il N.° 20, ben tosto accorgerassi che questa è opera de' più cattivi tempi. Non avvi viaggiatore in Roma, che non abbia osservata questa costruzione, che trovasi a dieci passi circa dall'arco di Tito, alla sinistra per andare al Colosseo. È un composto di avanzi d'ogni forma e d'ogni specie, di granito, di marmo, di pietra, di mattoni, tanto regolari, che irregolari, lavorati o ruidi ancora, messi insieme alla rinfusa, sia con cemento che senza. Il disordine che vi domina è tale, che questa muraglia fu distinta col nome di *muro matto*.

Sulla Via Appia, poco lontano dalla chiesa di san Sebastiano, trovasi un altro muro che serve di sostegno ad una casa, la quale ha per iscrizione *Vinea Vidascha*. Io lo pubblico qui sotto il numero 25; non già che sia cosa sorprendente che molti avanzi di costruzioni antiche abbiano servito per le fabbriche innalzate in loro vece (*); ma soltanto perchè sarebbe impossibile di trovare un secondo esempio eguale a questo, anche in que' luoghi in cui simili costruzioni sono più numerose, come in alcune parti della Grecia. Questo muro, quando io lo feci disegnare venti anni sono, era soltanto composto di frammenti di bassirilievi o di statue, più o meno preziosi, confusamente accumulati in mezzo alla calcina o malta. Venne in seguito spogliato del maggior numero di questi avanzi antichi, che furono portati via dai curiosi e dai viaggiatori.

Ecco il destino cui soggiacquero tante ricchezze dello stesso genere, ammassate altrevolte nella capitale del mondo (**), ecco forse la sorte cui soggiaceranno coll' andar de' secoli anche quelle che vi sono ancora a' nostri giorni.

(*) Fra i molti esempi che si potrebbero citare, in Francia, io non sceglierò che le mura dell' antico ricinto della città di Perigueux, le quali, come ben dice l' abate Le Beuf, nel tomo XXIII delle *Memorie dell'Accademia d' Iscrizioni*, erano formate primieramente di frammenti di colonne, di capitelli e di statue confusamente ammassate in una costruzione eseguita in un' epoca in cui, nelle province romane, distruggevansi tutti i monumenti dell' idolatria. La stessa Grecia antica ci avrebbe potuto somministrare un esempio di questo genere. Tucidide nel libro I, cap. 93, c' insegna che gli Ateniesi, dopo la guerra contro i Medi, volendo terminare rapidamente la ricostruzione delle loro mura, adoperarono materiali d' ogni specie e forma e molte colonne o altri marmi scolpiti, tolti da varj monumenti.

(**) Nella raccolta delle lettere di Cassiodoro trovansi numerosissime prove dello stato di degradazione dei monumenti di Roma, sul finire del secolo V. Teodorico, in una di queste lettere, raccomanda di raccogliere i materiali somministrati dalle ruine, per poterne usare con vantaggio: *Ut redeat*, dice egli, *in decorem publicum prisca constructio et ornent aliquid saxa jacentia post ruinas*. Variar. I, II, litt. 7.

Uso dei vasi e tubi di terra nelle costruzioni.

L' uso dei vasi di terra, nella costruzione dei muri e soprattutto in quella delle vôlte, offre una singolarità degna di tutta la nostra attenzione.

Non servivansene gli antichi come dei vasi di rame citati da Vitruvio nel lib. V, cap. 5, coll' intenzione cioè di dare maggior forza alla voce e di prolungare maggiormente il suono.

I vasi di terra cotta, di cui parla pure Vitruvio, avevano per unico scopo quello di alleggerire il peso delle costruzioni per le quali adoperavansi e di rendere più durevoli i monumenti, diminuendone in pari tempo la spesa. Ciò vedesi al circo di Caracalla, fig. 50.

Il genere di servizio che potevano rendere le stoviglie, come oggetto di fabbrica, doveva far sì che fossero principalmente adoperate nella costruzione delle nicchie e delle vôlte. Ne vedemmo la prova a Roma ed a Ravenna nei monumenti pubblicati sulle tavole XXII e XXIII. La figura 51 ce ne somministra qui un altro esempio: è la scala per mezzo della quale si discende dalla chiesa di san Sebastiano, fuori delle mura di Roma, nell' oratorio sotterraneo di san Damaso. Questo monumento è del IV secolo.

Trovasi ancora la medesima costruzione in altre due fabbriche dei contorni di Roma, delle quali non posso fissare precisamente la data, ma che sono senza dubbio antichissime. La prima, fig. 49, è situata a poca distanza dalla porta maggiore, sull' antica Via Prenestina; è intieramente ruinata. Vasi di terra, della forma di quello di cui diedi la figura per intiero, vedonsi ancora di distanza in distanza nel massiccio dei muri e sono disposti a due file sulla cima di una specie di calotta che copriva l'edifizio. La seconda fabbrica è a tre miglia circa fuori della medesima porta, sulla Via Labicana, in un luogo che altrevolte chiamavasi *inter duas lauros*. Questa ruina, di forma circolare, offre una quantità tale di vasi di terra cotta, che chiamasi ancora a' giorni nostri *Torre pignattara*, dal vocabolo *pignatta*. Una tale popolare denominazione è ben lontana dal rammemorarci l'augusta e religiosa origine della fabbrica: faceva questa parte della chiesa nella quale Costantino aveva collocata la magnifica urna che racchiudeva il corpo di sua madre Elena.

Fu trovata in Sicilia un' antica porta, fig. 35 e 36, le di cui impostature sono in pietre di taglio e l' arco è formato da tre ranghi di vasi o tubi di terra cotta infilzati gli uni dentro gli altri. I vasi di terra trovati a Metz, in un pavimento di musaico, ci somministrano l'esempio di un uso

ben più straordinario: uso che il conte di Caylus tentò di spiegare, nel tom. V, pag. 327, tav. CXVIII della sua opera: *Recueil d'Antiquités*, ec.

Tav. LXXII. Quadro comparativo dello stile dell'Architettura civile, dalla sua decadenza fino all'epoca del completo suo rinnovellamento.

Questa tavola offre due parti distinte. La prima, dalla figura 1 alla 19, presenta diverse fabbriche del medio evo, o che per lo meno sono anteriori al ritorno della buona Architettura; la seconda, dalla figura 20 alla 37, comprende gli edifizj innalzati all' epoca del risorgimento fino a quella del completo suo rinnovellamento. Il lettore pertanto potrà considerare il quadro posto qui sotto i suoi occhj, come una specie di riassunto della Storia dell'Arte ne' secoli, de' quali abbiamo finora parlato. Io prego però lo stesso lettore di riflettere, che questo medesimo quadro si riferisce particolarmente ad un genere di costruzioni, che, nell'Architettura civile, dovrebbesi più spezialmente distinguere col nome di Architettura domestica. Le produzioni di questa parte dell'Arte sono senza dubbio le più numerose in tutti i tempi: sono queste che formano le nostre città, e che portano più evidentemente l'impronta de' nostri costumi, della nostra industria, del nostro stato di civilizzazione e della influenza di tutte le nostre istituzioni. Queste costruzioni però, essendo meno importanti e meno solide vanno più facilmente soggette agli effetti della distruzione che il corso degli anni e le vicissitudini de' tempi seco loro strascinano: succedono quindi le une alle altre rapidissimamente presso tutti i popoli e passato appena qualche secolo non trovasi traccia alcuna della loro passata esistenza. Fu d' uopo che le eruzioni vulcaniche, che coprirono le due città d'Italia Ercolano e Pompeja, le sottraessero in certo qual modo alla mano degli uomini ed all' azione del tempo, affinchè noi potessimo trovar completa alcuna delle particolari abitazioni situate in quella contrada coperta ancora di monumenti dell' antichità: ed a' nostri giorni una casa, in qualunque siasi parte dell' Europa, la quale datasse dal IX secolo, sarebbe un fenomeno ben più straordinario di quello di una genealogia che rimontasse in modo autentico fino a quell'epoca.

Ciò non ostante per riempire in qualche maniera la lacuna inevitabile, che la Storia dell'Arte è condannata a lasciare in questo luogo, e per soddisfare meglio che io potrò alla curiosità del lettore, incomincio col pubblicare su questa tavola i più interessanti edifizj particolari del medio evo, che ho potuto scoprire. Avendo collocato nella tavola analitica tutte

le notizie relative a ciascuna di queste figure, mi limiterò qui ad un breve esame generale.

La figura 1 offre i resti di una torre conosciuta a Roma col nome di *Torre de' Conti.* È una di quelle, che nel medio evo lo spirito delle fazioni e l'abitudine delle guerre intestine avevano talmente moltiplicate nell'interno delle principali città d'Italia, che a Pisa sola se ne contavano circa diecimila. Col nome di torre indicavasi probabilmente qualunque abitazione particolare più o meno atta alla difesa. Apparteneva questa torre all'antica illustre famiglia Conti, dalla quale sortirono molti pontefici e dal di cui nome medesimo vien provata l'antichità del suo titolo.

Questa torre fu fabbricata nel XII secolo, sotto il regno d'Innocenzo III, dal fratello dello stesso pontefice che era un Conti. La sua costruzione consiste in un muro fatto di diversi rottami di pietre alternativamente intersecato, fino ad una certa altezza, con filari di schegge di marmo bianco e di pezzi di lava azzurrognola. Superiormente è tutta di mattoni (*). È situata non molto lungi dal Foro di Nerva, le di cui ruine rimarchevoli ancora per lo stile dell'Architettura, per la bellezza dei materiali e per la perfezione della loro costruzione, formano colla succennata torre uno di que' singolari contrasti che s'incontrano sì sovente e saltano sempre all'occhio quando si passeggia pelle strade dell'eterna città.

Le figure 2 e 3 appartengono ad una celebre fontana di Siena, che data pure dal XII secolo.

La figura 5 indica la forma di un cammino isolato, costruito a Bologna nel XIII secolo. La figura 9 presenta la pianta ed una veduta

(*) Comprenderassi facilmente qual fosse presso a poco il genere di queste fabbriche, nei secoli XIV e XV, leggendo la descrizione, che ne fanno alcuni scrittori particolari di quel tempo. Tali sono i due antichi annalisti di Bologna, citati in una storia della famiglia Sforza, stampata in Roma, nel 1795. Da questi ho copiato il seguente passo, che mi sembrò assai curioso. *Messer Zoanne di Bentivogli fe fondare questo anno* 1490 *una tore, a preso lo suo palazo, drie la via di chastagniolli, la quale tore era la scharpa in tel pe piè nove, in veta era grossa piè tri., era larga dentro il neto piè* 26; *e avia le schalle tute de preda in volta, e chiusi tutte le stancie; a chadauna volta jera una chamara de piè* 24 *lunga, e larga piè* 16. *Senza la schalla ch' era tuta l' una sopra l' altra, tuta da una faza, e aveva li necessari che andavano per tute quelle stancie in fra le muraie che non erano visti. Di sopra gli era una bella salla e granda, con li finestri grandi, e un turixin in veta con una champana, sopra gli era una lumiera. In lo fondo gli era lo fornó, e andavasi li per un punto, che fra lo palazo e la tore eralli un usso di ferro.*

Il Petrarca nella VII delle sue lettere c' insegna che in conseguenza di un terremoto, succeduto in Roma nel 1349, cadde la parte superiore della torre de' Conti, che viene da lui indicata come il più bel monumento di simil genere. Vedonsi ancora molte torri somiglianti a questa sparse qua e là nella campagna di Roma: sono distinte col nome di *Torri variegate,* a motivo della varietà dei colori prodotta dai materiali di cui sono composte.

Fu creduto che la torre de' Conti s' innalzasse sopra i fondamenti di una antica fabbrica.

interna di una fabbrica vicina a questa città, che sembra essere del medesimo tempo ed alla quale non si saprebbe assegnare altra destinazione se non che abbia servito come bagno pubblico.

Sotto i numeri 10 e 11 troveransi la pianta e l'elevazione di un ospitale fabbricato a Fabriano nel XV secolo. Le figure comprese sotto il numero 12 fanno vedere il modo di costruzione e la forma singolare di un ponte della stessa città, che appartiene alla medesima epoca. La ingegnosa disposizione data a questo monumento, per renderlo capace di resistere alla rapidità della corrente, è una novella prova che la scienza della costruzione fu sempre superiore all'Arte, in ogni tempo della decadenza.

Le figure che seguono, a motivo di una maggiore regolarità nella disposizione e nelle forme, ci mostrano che si avvicina l'epoca del risorgimento.

Sotto il N.° 16 sono rappresentate la pianta e l'elevazione della biblioteca fabbricata a Cesena verso l'anno 1462.

La figura 18 ci offre una cappella di graziosissima forma, che un Francese, Auditor di Rota, fece fabbricare nel 1509 a Roma, vicino alla Porta Latina, sotto l'invocazione di san Giovanni Evangelista.

Finalmente, sotto il N.° 19, vedesi la pianta e la facciata della celebre casa fatta fabbricare dall'Ariosto a Ferrara, nel 1510, e sotto il N.° 10 trovasi la pianta e l'elevazione della casa posta in Arquà ove ritiratosi il Petrarca nel 1370, vi morì nel 1374.

Noi abbiamo raggiunto l'epoca del risorgimento dell'Arte, e da questo momento tanto gli edifizj particolari, che i pubblici monumenti prendono un carattere affatto nuovo. Lo spirito che anima i due restauratori dell'Architettura si spande rapidamente in tutti gli stati d'Italia. I principj, che hanno stabiliti sono avidamente studiati dai numerosi loro allievi ed adottati e riprodotti perfino dai loro rivali. Avevano queglino riformato il loro stile studiando le antiche fabbriche: quelle che sono da essi innalzate producono la stessa rivoluzione nel gusto de' loro contemporanei. Le repubbliche ed i principi fanno a gara per partecipare del merito di aver contribuito all'opera del risorgimento, sia coll'abbondanza dei lavori procurati alla novella Arte, sia colle onorevoli distinzioni accordate a coloro che la esercitano più abilmente. Ciascuna città dassi ad onore di nominare alle funzioni municipali l'artista che l'abbellisce e che colle sue opere la rende

immortale. Onorando in tal maniera la nobiltà del genio, questi piccoli stati gli riaprirono la carriera già battuta negli antichi tempi.

Nella prima metà del XV secolo il Sienese Francesco di Giorgio, distinto ingegnere, erasi preparato allo studio dell'Architettura con quello delle scienze che ne rendono più chiara e facile la pratica. Frequentemente cercato per provvedere alla sicurezza delle città, contribuendo nello stesso tempo al loro abbellimento, venne pure incaricato di fabbricare il palazzo ducale d' Urbino, la di cui pianta vedesi sotto il N.° 20, ed egli la dispose nella maniera la più conveniente alla duplice condizione di cittadella e di dimora per un sovrano.

Qualche tempo dopo Michelangelo, il primo che, approfittando delle lezioni del Brunelleschi, abbellì Firenze sua patria con fabbriche di buono stile, edificò un castello per Cosimo Medici, nel quale i comodi di una casa di campagna erano combinati colla sicurezza di una fortezza; fig. 21.

Così a poco a poco i progressi dell'Arte, e fors' anche quelli della civilizzazione, fecero sparire dagli edifizj particolari, spezialmente da quelli situati nell' interno delle città, le forme puramente militari. A Firenze però, come ho già notato altre volte, le abitazioni destinate alle famiglie potenti conservarono ancora uno stile maschio ed un carattere di forza che sembrava avvertire, che servendo d' asilo contro le fazioni dovevano altresì supplire all'impotenza del governo. Tale è il palazzo Strozzi, figura 23, fabbricato da Benedetto da Majano sul finire del XV secolo.

Tranquilla Roma in principio del XVI secolo vide l' artista il più perfetto de' tempi moderni innalzare un palazzo in cui la magnificenza e la grazia succedettero all' antico stile guerriero. Il palazzo Stoppani, figura 26, vicino a sant'Andrea della Valle, venne fabbricato sul disegno di Raffaello: poco tempo dopo Giulio Romano, suo allievo, incominciò la costruzione della casa di campagna, fig. 25, tanto conosciuta col nome di *Villa Madama*; così chiamata per avere altre volte appartenuto a madama Margherita d'Austria, figlia naturale di Carlo V.

Fu alla medesima epoca che venne fabbricata la famosa abitazione del duca di Mantova, la quale per la sua forma porta ancora il nome di palazzo del Té. Questo magnifico palazzo, N.° 27, è il capo-d' opera di Giulio Romano, che ivi spiegò i talenti di abile architetto, di gran pittore e del più ingegnoso decoratore.

Giunti noi a questo bel momento in cui le Arti tutte risorte a novella vita sembrano unitamente concorrere co' loro sforzi per restituire alla moderna Italia la più nobile porzione dell' antica sua gloria, perchè non potrò io qui pagare un giusto tributo di elogj a ciascuno dei celebri architetti, i quali, contemporanei, allievi o successori dei grandi uomini di cui abbiamo rammemorato le opere, hanno essi pure contribuito co' loro lavori ad estendere sempre più il dominio dell'Arte, a propagarne i principj ed a perfezionarne tutte le parti!!

Obbligato a limitarmi ad un piccolo numero di esempj ho almeno cercato di riunire su questa tavola gli edifizj che ci rammentano i nomi de' più illustri artisti, quali sono G. M. Falconetto pittore ed architetto veronese, che pel primo richiamò negli stati veneti la teoria dell'Arte antica; Michele San-Micheli, compatriotta e contemporaneo del prelodato, creatore della moderna Arte della fortificazione e stimabile egualmente come architetto e come ingegnere: il fiorentino Tatti, detto il Sansovino, il quale si distinse nell' una e nell' altra carriera e che fu anche abilissimo scultore; Baldassare Peruzzi buon pittore, dotto ingegnere, architetto eccellente, il quale nella costruzione del palazzo Massimi a Roma, dimostrò non esservi difficoltà insuperabili per un genio fecondo accompagnato da un gusto squisito. Antonio Sangallo il giovane, il più celebre dei tre artisti dello stesso nome, quello che innalzò il palazzo Farnese, uno de' più maestosi monumenti di Roma moderna; Vignola il celebre autore del trattato sugli Ordini, opera veramente classica e che ancora si considera come il manuale degli architetti; Giorgio Vasari, l' allievo e l' amico di Michelangelo, che trattò con egual successo l'Architettura e la Pittura e che ben meritò delle Arti tutte diventando lo storico di quelli che le hanno professate dall' epoca del loro risorgimento; Palladio finalmente quell' uomo maraviglioso, quell' uomo unico, che venne dalla natura dotato dei talenti per l'Architettura come lo era stato Raffaello per la Pittura, Palladio dico, che seppe agguagliare tutto ciò che l'Arte aveva prodotto di più illustre prima di lui, e che non fu mai posteriormente superato da altri.

Tav. LXXIII ed ultima. Riassunto e quadro generale dei monumenti che servono a tessere la storia della decadenza dell'Architettura.

Il titolo di questa tavola indica bastantemente lo scopo propostomi nel comporla. Debbo però far avvisato il mio lettore, che s' ingannerebbe sommamente credendo che col solo scorrerla potess' egli acquistar un' idea,

anche imperfetta, della storia e delle vicende dell'Arte duranti i secoli di cui questa tavola riproduce i monumenti. Non si possono intendere bene i generali rapporti che hanno fra di loro tanti fatti particolari, se non dopo d'aver avuto la pazienza di studiarli in tutte le loro particolari circostanze. Ciò è quel che fecero con me coloro che mi hanno accompagnato nella lunga carriera finora percorsa. A questi io offro qui una specie di carta in compendio della strada da noi insieme battuta: vi ho introdotta una grande varietà d' oggetti, per facilmente richiamare alla memoria anche quelli che fui costretto di ommettere

Questo compendio grafico della Storia dell'Architettura per circa tredici secoli, forma una delle tavole dell' opera, su cui vi sono maggiori dettagli e la composizione della quale esigeva per conseguenza una cura maggiore. Ho qui riunito sotto settantotto numeri, novantasette figure rappresentanti settanta diversi monumenti. Quarantasei di questi monumenti sono inediti. Giusta il da me fin qui praticato collocai nella tavola analitica le notizie tutte relative al luogo, alla destinazione, alla data ed allo stile di ciascun monumento. Ma siccome non fu possibile di seguire esattamente l' ordine cronologico sulla tavola, a motivo della quantità di figure di cui è composta; così quest' ordine trovasi frequentemente alterato, come ho già avvertito anche nella descrizione di questa medesima tavola. Perlocchè ho creduto necessario di aggiungere una *Tavola cronologica dei monumenti* nella quale sono tutti classificati colla più possibile esattezza per ordine di data. Invito il mio lettore a consultare la succennata tavola che trovasi subito dopo la descrizione dei monumenti pubblicati sulla tavola LXXIII. Serviragli la medesima come di chiave per la spiegazione del quadro che ha presentemente sott' occhio. La divisione per epoche, che dessa presenta è quella che io seguirò nella rapida rivista che sto per fare di questa tavola.

PRIMO STATO DELL'ARTE.

Monumenti della decadenza, nel IV e V secolo, nei quali si riscontra la imitazione dei tempj e delle basiliche antiche.

Abbiamo già fatto osservare che le prime chiese, che si fabbricavano, quando in principio del IV secolo, regnando Costantino, l'esercizio del culto cristiano era diventato libero e pubblico, copiarono la loro forma o dai tempj del paganesimo o dalle basiliche antiche da cui presero il nome. La pianta perciò venne combinata in maniera che riuniva quelle parti delle due succennate specie di fabbriche, le quali convenivano di più alla destinazione dei nuovi edifizj.

Le piante che vedonsi su questa tavola, ai numeri 4, 5, 7, 25, 34, 66, sono quelle di tempj antichi fabbricati in Grecia, in Sicilia ed in Italia. I numeri 18 e 19 rappresentano, giusta le congetture di Palladio e Perrault, quella spezie di fabbrica che Vitruvio chiama basilica (*). Finalmente la pianta, N.° 1, appartiene ad un edifizio scoperto, pochi anni sono, ad Otricoli, e che sembrò giustificare l' interpretazione data al passo di Vitruvio da tanti dotti architetti.

Basterà gettar uno sguardo sulle piante 2 e 3, delle chiese di sant'Agata Maggiore e dello Spirito Santo a Ravenna (che datano dal IV al V secolo) per tosto persuadersi che hanno la medesima disposizione delle precedenti.

Le piante di san Giovanni Laterano e di san Crisogono a Roma, numeri 22 e 28; quelle di san Paolo fuori delle mura e di sant'Agnese, che pubblicai sulle tavole IV e VIII; e finalmente quelle della cattedrale di Ravenna, N.° 21, e della chiesa fabbricata a Betleme da sant' Elena, madre di Costantino, provano egualmente, che questi edifizj, i quali sono tutti del IV secolo, vennero innalzati ad imitazione dei tempj e delle basiliche degli antichi. Noi sappiamo altresì che le antiche basiliche avevano un luogo di unione per i cittadini ed un tribunale per i giudici: per completare anche in questo senso l' analogia farò osservare, che la chiesa di san Giovanni Laterano formava altre volte parte del palazzo di questo nome e che Costantino vi amministrava la giustizia.

Collocando Vitruvio la sua basilica, nel Foro di Fano, in faccia del tempio di Augusto, sembra che abbia preveduto, che queste due specie di monumenti dovevano un giorno riunirsi ed in certo qual modo confondersi, come si frammischiarono fra di loro le idee di giustizia e di pietà, di morale e di religione.

SECONDO STATO DELL'ARTE.

Monumenti del V, VI e VII secolo.

Pare che in tutto questo periodo di tempo l'Arte non siasi nè intieramente nè generalmente allontanata, nella costruzione degli edifizj sacri, da un sistema di disposizioni confacenti sempre alle convenienze del culto. L'Architettura adoperata dai Longobardi, in quella parte d' Italia che essi occuparono, presenta un' eccezione parziale e locale.

(*) Sulle antiche basiliche, vedi il Vitruvio del Galiani; Roma, 1758, lib. V, tav. XIV.

Le figure 6, 8, 24, 26, 27, 35, sono in favore di questa opinione, qualora il lettore voglia sempre aver presente, che la classificazione per epoche, come venne da me stabilita, non può riuscire sì esattamente rigorosa da far in modo, che i monumenti della medesima epoca appajano intieramente fra di loro somiglianti, nè che quelli di due epoche, anche successive l'una all' altra, siano invece del tutto differenti.

TERZO STATO DELL'ARTE.

Epoca di Carlomagno e del papa Adriano I. Monumenti dei secoli VIII e IX.

Sul finire dell'VIII secolo, le vittorie di Carlomagno sembrarono restituire a sè medesima l'Italia già da trecento anni soggetta ai figli dello straniero. Abbiamo fatto vedere, nelle nostre osservazioni sulla tavola XXV, quali furono i felici resultamenti di questa specie di autonomia, la quale succedeva ad una dura e lunga schiavitù, e quali furono gli effetti prodotti dalle cure assidue del nuovo capo dell' impero d' Occidente per ottenere il risorgimento delle Scienze e delle Belle Arti.

Quanto all'Architettura sono tali resultamenti attestati a Firenze, dalla figura 36, ed a Roma dai numeri 11, 20, 37, 58, 64.

QUARTO STATO DELL'ARTE.

Monumenti dei secoli X, XI e XII.

L' aumento della potenza de' Veneziani e le relazioni coll'Oriente procacciate loro dal commercio e dalle conquiste, gli suggerirono l' idea e gli somministrarono i mezzi d' abbellire la loro ricca città con monumenti simili a quelli di cui andava fastosa la moderna Bisanzio. La chiesa di san Marco, fig. 12, è uno dei resultamenti di questa imitazione.

Durante il corso de' medesimi secoli, l'Arte fu meno felice a Verona, figura 13 e 14, e principalmente a Roma, ove le opere di Architettura religiosa furono quasi intieramente trascurate, fig. 54 e 55.

Contemporaneamente in Toscana, paese che fu sempre sì favorevole alle Arti, l'Architettura lottava ancora vittoriosamente contro le cause che avevano prodotto altrove l' intera decadenza. Noi vedemmo, nella spiegazione della tavola XXV, che i Pisani, rivali dei Veneziani nelle loro spedizioni marittime, facevano egualmente servire a vantaggio delle Arti una porzione degl'immensi capitali guadagnati col commercio. La loro cattedrale posta qui sotto il N.° 38, è una segnalata prova dello zelo dal quale erano animati in quel tempo, e la di cui perseveranza fece scaturire quella celebre scuola che contribuì sì potentemente al risorgimento dell'Arte.

QUINTO STATO DELL'ARTE.

Monumenti del sistema gotico, dall' XI secolo sino alla metà del XV.

Dodici tavole, dalla XXXV cioè alla XLVI, furono precedentemente consacrate alla storia del sistema d'Architettura sì celebre col nome di sistema gotico. In aggiunta ai monumenti già pubblicati sulle dette tavole troverassi qui una gran varietà di esempj affatto nuovi, i quali sembrano atti a richiamare alla memoria le osservazioni che noi abbiamo avuto occasione di fare sull' origine, sui progressi, sulle diverse modificazioni e finalmente sull' abbandono totale di questo sistema d'Architettura tanto contrario ai principj dell' antichità.

Siamo debitori a questo sistema, nel decorso dell' XI secolo, della chiesa di santa Scolastica, fig. 15, a Subiaco vicino a Roma, di quella di S. Stefano al monte, a Parigi, fig. 46 e 53, che fu poi sommamente aumentata nei secoli seguenti, non che di quella del Santo Sepolcro a Gerusalemme, fig. 44; nel XII secolo fu innalzata la cattedrale di Modena, fig. 16, 30, 40 e 42; e nel XIII secolo venne edificata la famosa chiesa di Westminster in Inghilterra, oltre un gran numero di molte altre. Dopo di aver fatto pompa in Firenze delle più imponenti forme nella fabbrica di santa Maria del Fiore, fig. 52, la quale appartiene egualmente al XIII secolo, questo stile straordinario incominciò a perdere qualche cosa del suo distintivo carattere. Lascia scorgere una specie di ritorno verso l'Arte antica, tanto nella chiesa di Siena, fig. 49, quanto in quella d' Orvieto, fig. 50.

SESTO STATO DELL'ARTE.

Monumenti del risorgimento, nel XV secolo, e del completo rinnovamento dell'Arte, nel XVI.

Fu verso la metà del XV secolo che l'Architettura greca e romana incominciò finalmente a rinascere mercè gli sforzi ed i talenti del Brunelleschi, e di Leon Battista Alberti. Le tavole XLVII, XLVIII, XLIX, L, LI e LII, ci hanno fatto conoscere le principali loro opere; colle fig. 76 e 78 io rammento qui nuovamente questa fortunata rivoluzione che produsse una novella Era per l'Arte.

I grandi maestri sortiti da questa scuola condussero rapidamente l'Architettura verso l' intero suo risorgimento. Fra i monumenti che illustrano quest' ultima e brillante epoca, è certamente san Pietro di Roma il più rimarchevole. Io lo riproduco qui sotto quattro forme differenti, collocando cioè fra di loro vicini, il progetto originale di Bramante, fig. 69; quello proposto da Baldassare Peruzzi, fig. 70; non che l' altro di Antonio Picconi, detto Sangallo, fig. 71; e finalmente il bellissimo di Michelangelo,

fig. 72, che sembra soddisfare più completamente a tutte le condizioni di questo magnifico problema d'Architettura.

Terminando col monumento di san Pietro un quadro generale della Storia dell'Arte, quadro composto solamente di edifizj destinati al culto, è lo stesso che provare in tutta la sua evidenza la massima già da noi più volte ripetuta, che fu cioè nella religione che trovò l'Architettura la sorgente de' suoi più sublimi pensieri, egualmente che l'occasione delle sue più grandi e più durevoli opere.

FINE.

TAVOLA

DELLE PRINCIPALI DIVISIONI

DELLA STORIA DELL'ARCHITETTURA.

TAVOLA DELLE MATERIE

DELLA

STORIA DELL'ARTE PER MEZZO DEI MONUMENTI

SEZIONE D'ARCHITETTURA

NOTA. Le lettere che precedono i numeri indicano la parte dell'opera cui il numero corrisponde. A, indica il testo della Architettura; S, quello della Scultura; P, quello della Pittura; T, la descrizione delle Tavole; Q, il Quadro Storico in testa dell'opera e D, il Discorso preliminare.

A

B

C

D

E

F

G

H

I

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

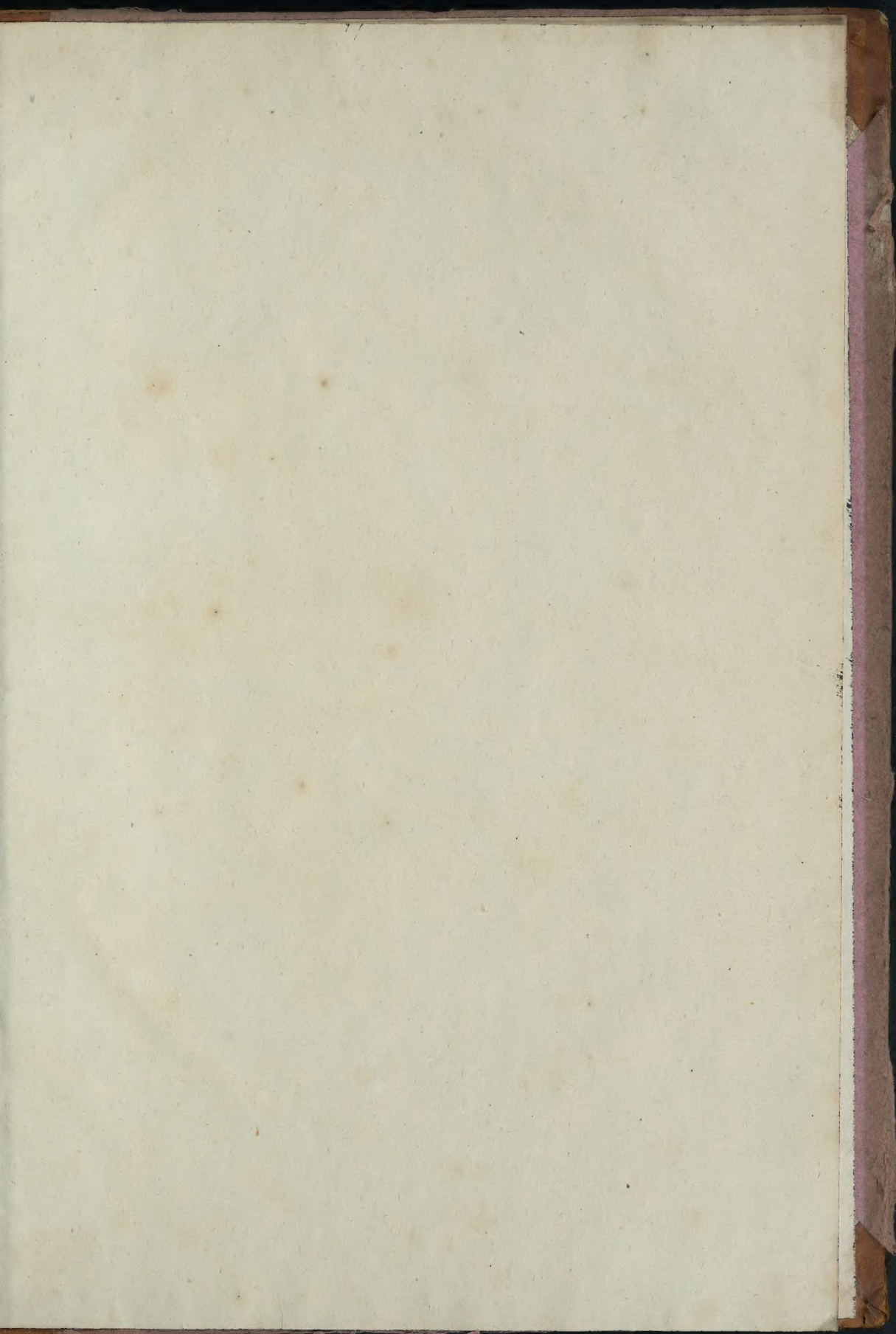
U

V

W

Y

Z

FINE DELLA TAVOLA DELLE MATERIE DELL'ARCHITETTURA

L' EDITORE

DELLA STORIA DELL' ARTE

COL MEZZO DEI MONUMENTI

DEL

D' AGINCOURT

Al colto [illegible] *o.*

Uno dei princ pal [illegible] D' Agincourt consiste nell' accurata esecuzione delle molte tavole che la corredano, e che contengono i monumenti i quali servono di base alla *Storia de* [illegible] *Arte.* Bramoso di mostrare al Pubblico quanti sforzi si sieno per lui fatti, onde eseguire lodevolmente questo lavoro, l' Editore si affretta a pubblicare alcuni fascicoli delle tavole precedute del solo indice, riservandosi in seguito a dare il resto della materia che segue dopo i due fascicoli già pubblicati.

Essendo gli artisti quelli a' quali principalmente spetta un sì vasto ed importante lavoro, quale è quello del D'Agincourt, crediamo opportuno di sottoporre ai loro sguardi sollecitamente, e prima del testo, la rappresentazione de' monumenti onde essi [illegible] giudichino e scorgano qual importante servizio noi divisiamo di rendere alle arti col riprodurre quest' Opera.

Ma essendosi [illegible] Editore proposto di rendere facile l' acquisto della medesima, e di far sì, che costi molto meno [illegible] la edizione francese, ha voluto diminuirne il prezzo, perchè gli artisti, i quali si [illegible] a tutta possa onde riesca a buon fine, posta da un de' lati ogni vista d' interesse, non altro si propongono che il vantaggio di coloro, che alle be[illegible]e Arti si sono applicati, e che in esse bramano di progredire. Il prezzo dunque di ogni tavola non sarà già di un franco come fu annunziato coll' altro manifesto; ma bensì di franchi quattro per ogni distribuzione compresa la descrizione delle tavole, le quali non saranno [illegible]eno di sei, restando fisso il prezzo di centesimi venti italiani per la materia ch[illegible] pubblicherà in seguito. Il prezzo delle copie scelte in carta velina sarà del doppio.

Il Pubblico si chiarirà dal presente manifesto, che l' amore delle arti più che l' in[illegible]esse va guidando l' Editore in questa sua impresa. Gli artisti non meno che gli amatori avranno l' opera al minor prezzo, per cui la possa dare uno Stampatore ed un Calcogr[illegible], quantunque le tavole esigano un lunghissimo ed accurato lavoro. Per ciò che rigua[illegible] le tavole di pittura e di scultura ci assiste il chiarissimo sig. Vincenzo Raggio; per quelle dell' architettura [illegible] chiariss. signor profess. Giovanni Antolini, il quale lavorò per molti anni insieme allo stesso D' Agincourt. Gli incisori sono: per l' architettura Alessandro Rivelanti allievo del valente Carlo Ederle professore di disegno nel Liceo Convitto di Verona, e per la figura Giovanni Carattoni di Roma allievo del valente incisore Niccolò Aureli [illegible]menti di Roma. Si avvertono coloro i quali non conoscessero l' edizione francese che la grandezza, il formato, i caratteri e la carta saranno simili al primo manifesto in foglio reale. Pubblicata la quinta distribuzione verrà accresciuto di un terzo il prezzo [illegible] quelli che si associeranno dopo.